L'ART D'EGLISE

REVUE DES ARTS RELIGIEUX ET LITURGIQUES
PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ
1954 XXIIe ANNÉE N° 2



L'ART DANS LA VIE HUMAINE
(SUITE)

ALLEMAGNE

L'ART D'EGLISE

Précédemment :

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE

RÉDACTION ET ADMINISTRATION :

ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3 (BELGIQUE)

Conditions d'abonnement :

BELGIQUE : 220 FB – C.C.P. Nº 5543.80 – « L'Art d'Église » Abbaye de Saint-André, Bruges 3.

ÉTRANGER : 250 FB par chèque sur banque du pays de l'abonné. (Amérique : 5 $)

ABONNEMENT DE SOUTIEN : 500 FB ; 3500 FF ; 10 $

CANADA : 5 $ – « Periodica, Inc. » 5112, Ave. Papineau, Montréal 34.

DEUTSCHLAND : 22 DM – Durch Auslandspostanweisung an : « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

ENGLAND : 36 Sh. – Payable by banker's cheque.

ESPAÑA(*) : 200 PESET. – Libreria Martinez Perez, Baños Nuevos, 5, Barcelona 2.

FRANCE(*) : 1200 FF – C. C. P. Paris Nº 8562.74 – Dom Lehembre, 99, rue N.-D. des Champs, Paris 6e.

ITALIA(*) : 2.500 L – C.C.P. Nº 1/30.184 – Padre Leonello Vagaggini, 19, Via Porta Lavernale, Roma.

MEXICO : 5 $ U.S.A. – Libreria Orientalista, Apartado 2226, Mexico.

NEDERLAND(*) : 17 F – Postgiro Den Haag 6036.07 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique. *Administrateur* : A. van Leeuwen, Houtmanpad, 8, Haarlem-Overveen.

PORTUGAL : 160 ESC – Libreria Baptista e Padilha 30, 2º rua Eugenio dos Santos, Lisboa.

SUISSE : 22 FS – C.C.P. Berne Nº III 19.525 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

(*) *Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. Pour tout autre paiement à destination de l'*ÉTRANGER : 250 FB, *au cours du jour.*

N. B. – *Prière instante d'indiquer clairement, avec son nom et son adresse, sur le bulletin de versement, la destination du paiement : Abonnement pour 19... à « L'Art d'Église ». Nos abonnés voudront bien nous éviter des frais de rappel en renouvelant leur abonnement dès la réception du nº 4 de l'année en cours et rappeler leur numéro qui figure sur la bande d'envoi. Tout* CHANGEMENT D'ADRESSE *doit être accompagné de la somme de* 5 FB (40 FF).

L'abonnement se prend pour les quatre numéros de l'année

Sommaire

1954 XXIIe ANNÉE Nº 2

Sur la couverture, page I : CLAUS WALLNER, Hambourg : L'Agneau de l'Apocalypse. *Vitrail exécuté par* W. DERIX, *Rottweil a.N., 1953. (Photo Derix)* ✠ Page IV : *L'autel du saint-sacrement à N.-D. de Trèves (voir p. 282). Architecte :* RUDOLF SCHWARZ. *Tabernacle, crucifix et toiture du ciborium par l'orfèvre* HEIN WIMMER, *Cologne. Tabernacle en argent doré : les faces antérieure et postérieure sont recouvertes d'émail blanc que décore une grille losangée rehaussée de rubis ; les faces latérales, à fond d'argent doré, sont ornées de cabochons d'ivoire. La frise inférieure est faite de panneaux en émail cloisonné bleu-lazuli qui portent des motifs symboliques. Les pieds sont en cristal de roche taillé aux figures des quatre animaux d'Ézéchiel. Baldaquin : bronze ciselé et doré. Croix suspendue, en ébène : le Christ, la monture et les chaînes sont en argent. (Photo H. Engelkirchen)*

Note de la Rédaction

Quelque confusion a pu se glisser dans l'esprit de nos lecteurs par la juxtaposition, dans notre dernier numéro, d'un article doctrinal et d'une présentation d'œuvre contemporaine : juxtaposition qui prêtait à conclure que l'œuvre présentée illustrait les idées de ce premier article. Nous nous excusons d'une erreur à laquelle nous aurions ainsi exposé nos lecteurs. Qu'ils veuillent bien, pour la suite, tenir compte que notre revue comportera deux parties bien distinctes ; l'une doctrinale, où nous poursuivrons l'étude sur la position du problème de l'art d'Église, l'autre documentaire, où nous continuerons à présenter les œuvres contemporaines les plus marquantes. La liaison entre ces deux parties ne pourra se faire que le jour où nous pourrons faire appel à un exposé plus complet pour justifier les jugements qu'il y aura lieu de porter sur ces œuvres.

Pour la collection de

L'ART D'EGLISE

Une reliure
instantanée
pratique
amovible



Prix : 120 FB

Cette reliure mobile brevetée permet de conserver intacts les 16 numéros de la Revue qui constituent un tome (4 années), de les consulter commodément, de les détacher au besoin avec facilité.

Commandez à « L'Art d'Église » C. C. P. 5543 80
Abbaye de Saint-André, Bruges 3 – Belgique



Reconstitution du calice dit « de St Remy », exécuté pour l'abbaye d'Oosterhout, par :

F. JACQUES ET FRÈRES ORFÈVRES

15, RUE DE DUBLIN, BRUXELLES

JOS. VANDER CRUYSSE

S. P. R. L.

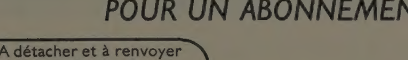
CARRELAGES ET REVÊTEMENTS
D'ART ET INDUSTRIELS

Spécialité de parachèvement pour le Bâtiment

SALLE D'EXPOSITION ET BUREAUX :
LANGE VESTING (PRÈS LA PORTE MARÉCHALE)
SAINT-ANDRÉ-LEZ-BRUGES
TÉL. 331 26 - 338 76 - 36499

BULLETIN DE SOUSCRIPTION
POUR UN ABONNEMENT à





Je soussigné ....

Profession ....

Adresse ....

désire souscrire à

* 1. Un abonnement (de soutien*) à « L'Art d'Église » pour l'année 19......... (voir tarif couverture p. II)

* 2. La série complète parue depuis 1946 (sept années), chaque année au prix de l'abonnement actuel.

* 3. ...... reliure(s) mobile(s), au prix de 120 FB.

Je vous fais parvenir le montant total, soit

* pour la Belgique : la somme de ...., par versement à votre C. C. P. n° 5543 80, « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3 (Belgique);

* pour l'étranger : la somme de ...., par chèque sur banque de mon pays.

Date ....

Signature

* *Biffer les mentions inutiles.*

A

Between these two extremes are a quantity of objects such as utensils and furniture; utensils which we manipulate (hence near to the body), furniture which goes beyond our prehensile activity (hence nearer our surroundings). In this category we find all those plastic objects which give us our place in the natural scheme. These objects like the costume and the house ought to give way tot he stage of general expression by a modification of form in which the intellect discovers the relation to the body and its surroundings.

For instance, since we have alluded to the human way of eating, for which we manufacture a spoon as an intermediary between the mouth and food, this material relationship ought to be visible (or rather legible) in the object itself. Thus instead of being satisfied with a small receptacle which would be all that is required, we make the spoon in two parts, one concave, the receptacle, the other oblong, for taking hold. In these two parts of the object we find the same relation as that of the body to food (a part of nature).

This connection is shown by a middle piece between the cup and the handle by stressing their point of junction either by the refinement of the handle at this point or by a third element.

Return to intelligence

It should be noted that the material instruments which we make use of serve not only for the body but also (and especially) the mind. The « margin » that surrounds the body is left for our intelligence so that from the foundation of material things it can raise itself to the plane of spirit. By organizing intermediary terms between the body and its surroundings the intelligence takes on form. The activity of our intelligence to create a relationship of a material order (for instance the parts of a spoon) returns to our intelligence. The latter through the medium of the senses and the intermediary elements it creates perceives what it has created.

It is not enough then, to create a purely material relationship between the body and its surroundings through an object that is merely functional. The object itself should contain a relationship which throws light on the *concrete* relation between the body and its surroundings. For this concrete relationship between the body and its surroundings a simple form suffices as the connecting link (a functional object) but to raise this relationship to the plane of spirit, the form of the object should, in itself, have a value of relationship, thanks to the presence of some connecting link, so that it represents two material terms, the body and its surroundings. In short the relation (concrete) represented *by* the form itself ought to be introduced *into* the form.

This takes place when a form is modified over and above its pure function, that is by the intervention of an *artificial* activity. The word in itself shows the way for it is precisely in this process of a general expression that arises the realm of *art*.

Some examples

To show this clearly we have only to examine, in detail, how a simple object of human industry, those created to intervene between the body and its surroundings and between the two poles of costume and architecture can be exploited *artificially* in the sense already referred to, that is to say artistic.

Take for example a spoon. Here are three different models (fig. 8, 9 and 10). The first is a rudimentary wooden spoon. We note the two parts—the cup and the handle, with the refinement of the latter at the joint. The second is an ancient model. Its expression is much more distinguished and can be seen particularly, at the joint, that is at the expressive connecting *link* between the two parts (so as to define the connecting link between the body and its surroundings represented by the object). This point has been « cultivated » so as to make a third term by working over the form and stressing it through decoration.

This concrete example may serve for a remark of great importance : namely, that the *form* of the spoon at the joint and the *decoration* afterwards added to it, are susceptible of endless variations and that these same variations give rise to different STYLES. The joint then, is the point which has been given both shape and decoration and it may be considered as a constant in all these changing styles.

This to reassure the reader who may have imagined that we were out to dictate a code of forms and set up a model of style. It is not from the standpoint of style that we are writing, but from that of those structural laws that condition style and are themselves permanent and universal. It is all the difference between the universal and the particular. That is the reason why there is no *style* which is *universal*, for this would be a contradiction. None the less the universal character informs every style and plays the part of a moderator. We will deal with this in a more explicit manner later on.

The third spoon (fig. 10) is a popular model. It has but slight modification at the joint and but little decoration. Little by little the sense of things is being lost.

Now look at the stool. The first (fig. 1) is a classic type (we say *type* and not *model* since it is not determined by style). The first relation is that of the seat itself and due to the fact that the seat projects : thus it is « legible » as a board-which-reposes-on, at the same time expressing by analogy the man-who-is-seated-on.

A second order of relation is to be found in the leg, divided into three parts. The part *c* is the foot itself, with its double function of supporting the seat and standing on the ground. The part *b* which connects the foot *c* and the seat represents, in the foot itself, the relation foot-seat : that is it represents the seat by its connection with the foot and the foot by its connection with the seat. The part *d* between the foot *c* and the ground represents in the same way the relation foot-ground.

To indicate this relation one has to distinguish between the elements *b* and *d* and this can be done in many ways. In our figures a few carvings *b* suffice or, as in the case of *d* an increase of volume. One can also determine the relationship in the seat itself; for instance, we have divided the profile to show the relationship between support and pressure. In every case this *architectonic decoration* appears in every part as the relationship which goes to make the object (In this case : the relation of seat-foot-ground).

The second stool (fig. 2) has only a simple rounded leg with nothing « legible » in its function (function which moreover has only to be applied because it is nothing more than functional).

As to the third type (fig. 3) in which we recognize the actual style, it has lost all expressive quality : since nothing in its form *tells* us that it is a seat.

Another modern form can be seen in the fourth chair (fig. 4). Here there is no question, as in the previous case, of functionalism, but of an *expressionistic* functionalism. Everything in it tells us that it is intended for a seat, being a sort of mould for a seated form, but it only addresses itself to the eye, there is no expression of *analogy* that reaches the mind, only a literal and purely material expression.

One has only to compare the first and the fourth of these types to see how low we have fallen. It is easy to understand what we mean when we say that in this last type of chair there is no *art* whatever. At the most there can only be a pleasure for the eye which goes no further and has no more human dignity than any of the other pleasures of the senses, in an isolated state.

Then we come to three tubular chairs. In the first (fig. 5) we recognize the purely functional type. It is nothing more than an ensemble of tubes which make for stability and allow us to be seated. For this type to be acceptable the minimum would be to recall the relations shown in our first example (fig. 1), were it only by a slight inflexion of the curves beneath the seat and at the lower part of the chair-back : which is the case of the second chair (fig. 6). The third (fig. 7) is a French garden chair on iron stems (such as we see in the drawings of Raoul Dufy). Simple as it is, none the less it represents a much higher spiritual value, by the form of the feet and the back which clearly indicate its function. Moreover the sensible part of taste is satisfied. But the charm that everyone finds in these chairs, slightly out of date would not exist without their « intelligence ».

It is clearly understood what we mean by intelligence? We wish merely to point out that there can be no art outside of an *ensemble of relations*. Art is at the very beginning of all human industry which arises not only from our material needs but also from our spiritual requirements, and art develops by *humanising* more and more the products of industry, informing them more and more with the spiritual element so that they can *translate* the material world for the purposes of the spirit.

L'Art d'Église

(Translated by Mr Barnett D. Conlan).

OUTLINES OF GERMANY'S EFFORT

In presenting some examples of today's religious art in Germany, it is not our ambition to give a complete picture of the effort accomplished there nor to take position as to the aesthetic orientation of this effort. We have deliberately confined ourselves to gathering a few documents liable to give an general outline of some realizations typical of the remarkable vitality which, in all parts of Germany, reveals itself in the differents realms of Church art. It cannot be denied that Germany has once again found the astonishing artistic ardour that has earned her a leading position in religious art between the two wars.

In architecture the first efforts naturally went to the urgent necessities of reconstruction : restauration and building up of auxiliary chapels. Only since the end of last year, have new churches come up, all of which evidently strive towards the expression of some ideology, while they also take up the boldest modern views on architecture. Each architectonic element is there justified, not in itself nor in its relation to space, but as a means of expression of some liturgical or mystical idea, which actually directs the architectonics. Hence a noticeable liberty of form, which is made easier by the almost unlimited possibilities of modern technique under the masterful guidance of the German builders. Most of these realizations are sturdy creations of an impressive logical coherence : the architects knew what they wanted and have rigourously achieved it.

As gold and silversmiths, the German artists are diametrically different from jewellers; their art is vigorous, the forms adopted are simple and straightforward, the material is treated without any inclination to being anecdotic. The decoration itself of their work consists in making the material used speak its own language : metal, enamels and precious stones are there on their own merit, not as a pretext to fastidious details or outside symbolism.

Sculpture seems to be still searching its way somewhere between an already surpassed, though still quite noticeable, academism and the urgency of a mystical expression, which tends to take the place of plasticity itself.

We are only giving one example of painting, and a few stained glasses, in which matters the present-day German artists are also particularly active. It is our intention to pursue and enlarge the documentation given in this issue. The output of the German religious artists is too important not to be followed attentively; it is essential to have an up-to-date information on one of the most typical productions in the general revival of Church art.

L'ART DANS LA VIE HUMAINE

(SUITE)

LA RÉFLEXION *sur l'art est depuis longtemps un domaine de la pensée où l'extrême subtilité se déploie au sein d'une extrême nébulosité. De là que le public le mieux intentionné ne considère pas l'art autrement que comme une sorte de mystère. « La plupart des hommes, écrit Paul Valéry, ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie. » La poésie, l'art, c'est donc (dans l'esprit de la plupart) ce qui est vague, ce qui échappe à l'entendement ; un mystère, en effet, et quasi-religieux. Et pour rester dans ce vocabulaire, il s'ensuit que, orienté sans cesse davantage dans ce sens par les critiques spécialisés, le public n'envisage plus que la* mystique *de l'art, et a perdu toute notion de sa* dogmatique. *On nous construit, autrement dit, des tours qui partent du ciel. Elles rencontrent parfois la terre, par hasard... Comme nous pensons qu'il faut s'intéresser d'abord aux fondations, nous essayons ici de situer le problème en fonction de ses points de départ les plus positifs.*

L'EXPRESSIVITÉ DES FORMES, CONDITION DE L'ART

DANS notre premier article, nous nous sommes attachés à l'analyse d'une action humaine-type, et nous y avons recherché comment le corps et l'esprit y étaient intéressés. Il y est apparu que l'activité purement corporelle et la démarche purement intellectuelle se trouvaient reliés par un terme intermédiaire – tenant de l'une et de l'autre –, l'*expression première* ou *générale* qu'acquièrent les formes matérielles lorsqu'elles sont rendues *représentatives d'elles-mêmes* sous l'exigence et à l'intention de l'esprit. Cette première expressivité des formes matérielles sert alors de base à une traduction expressive d'idées purement abstraites; c'est ce que nous avons nommé l'*expression seconde* ou *particulière*.

Nous nous permettons d'ailleurs de donner à notre lecteur le conseil de relire ce premier article, pour une meilleure intelligence de ce qui va suivre. Pour rester dans le concret, nous nous y étions arrêtés à un exemple, celui du repas. Nous voudrions maintenant développer les lois générales qui se sont dégagées de nos observations afin de considérer avec plus de précision à quel moment de l'activité humaine prend naissance la démarche artistique.

Nous avons donc relevé trois stades dans le processus d'une utilisation humaine des choses :

1. *Une action purement corporelle* où le rapport entre le corps et l'esprit demeure strictement fonctionnel (p. ex. se nourrir, se couvrir, s'abriter).

2. *L'expression générale* qu'acquiert cette action par des modifications d'où naît la représentation à l'esprit. Par exemple: Pour la nourriture: rompre avec « l'impulsion dévorante directe » (Valéry) en créant des intermédiaires, ne fût-ce que le creux de la main entre la bouche et l'eau : l'action de se nourrir accède alors à l'ordre du *repas*. Pour l'habillement : ne pas se contenter de donner à une pièce de tissu une certaine dimension pour en couvrir le corps, mais y ajouter un élément de composition et de façonnage, ne fût-ce que par une agrafe ou un ourlet qui constitue l'indice d'une limite : l'action de se couvrir accède alors à l'ordre du *vêtement*. Pour le logement : dans un type élémentaire comme la tente, signifier l'entrée en relevant un pan de toile sur deux poteaux au lieu de ne laisser qu'une fente qui pourrait être fortuite, au même titre que le trou informe d'une caverne (type de l'abri au stade purement fonctionnel): l'action de s'abriter accède alors à l'ordre de l'*habitat*.

3. *L'expression particulière*, qui greffe sur la précédente une nouvelle signification, conventionnelle cette fois, et où s'exprime une idée purement abstraite. Soit : l'idée de l'amitié signifiée conventionnellement par un repas, qui accède alors à un ordre ultérieur et se nommera par exemple banquet, dîner de fiançailles, d'adieu, etc.; l'idée d'une fonction sociale signifiée conventionnellement par un vêtement, qui accède alors à un ordre ultérieur et se nommera par exemple soutane, uniforme militaire, etc.; l'idée de la cité signifiée conventionnellement par une maison, qui accède alors à un ordre ultérieur et se nommera par exemple hôtel de ville.

Remarquons maintenant qu'entre ces trois stades, la liaison n'est nécessaire que dans leur succession descendante (de l'esprit à la matière) et nullement à l'inverse. Pas d'expression particulière sans expression générale, pas d'expression générale sans forme corporelle; mais une forme corporelle peut exister seule, et on peut ne pas dépasser le stade de l'expression générale. Cela revient à dire qu'on ne peut élaborer une pensée sans l'aide de la matière, bien qu'il

soit possible de traiter la matière sans faire intervenir la pensée (comme le font les animaux).

L'inadaptation naturelle et le rôle de l'intelligence

Il est important de bien voir que ceci tient à la particularité de notre condition humaine elle-même. Seul de toutes les créatures, l'homme se détache de l'univers. Choses et êtres y sont tous situés dans une étroite dépendance vis-à-vis de leur milieu, et dans une entière détermination par rapport aux lois de leur nature. Seul l'homme possède une *liberté* par laquelle il échappe à ces contraintes absolues, seul il jouit d'une marge d'indépendance – vis-à-vis du milieu naturel –, seul il est appelé à se diriger librement vers son but, à réaliser sa perfection avec des moyens dont il doit lui-même faire choix. A ce but, à cette perfection, les animaux sont portés de par leur nature, et ils sont par nature dotés de tous les moyens qu'il leur faut pour cela. Ils vivent dans un contact direct avec le milieu naturel; ils ont leur place fixe dans un ordre naturel parfaitement homogène. L'homme, lui, doit conquérir cette place; il n'est pas naturellement adapté au milieu où il vit; force lui est de suppléer sans cesse à cette déficience d'ailleurs bienheureuse, car c'est par son intelligence qu'il peut le faire, et ce besoin constant où elle se trouve, maintient sans cesse en exercice le privilège de sa liberté. Saint Thomas a clairement exprimé ce caractère essentiel de notre condition dans un texte où il s'interroge sur la raison d'être du vêtement :

« Nous ne sommes pas, comme les animaux, pourvus d'une peau épaisse ou velue pour nous protéger, ni de sabots ou autre chose semblable pour marcher avec sécurité. Nous sommes naturellement nus, et nous devons faire nous-mêmes nos vêtements. Ceux-ci ne pouvaient pas nous être fournis par la nature, parce que nous sommes en état, par notre intelligence, de fournir les opérations les plus diverses, pour lesquelles la nature ne pouvait nous donner aucune forme précise, ni des outils parfaitement adaptés. A leur place, l'homme a précisément son intelligence, qui lui permet de chercher lui-même, en dehors de lui, les moyens qui sont donnés aux animaux par la nature. » (Commentaire sur la Physique III, lect. 5, nº 15.)

Donc, l'intelligence doit remplacer cette détermination naturelle, et elle peut le faire parce qu'elle nous rend capables – c'est-à-dire qu'elle rend notre corps capable – d'une multiplicité de choses. A cause de l'intelligence, notre corps ne pourrait pas être déterminé comme, par exemple, la patte d'un animal qui ne peut faire qu'une seule chose. Nous pouvons faire servir notre main à saisir, à faire mille travaux, à écrire, à faire des gestes expressifs.

Déficience corporelle au profit de l'esprit

Or il est une loi générale qui veut que lorsqu'une faculté sert dans un ordre supérieur, elle est du même coup limitée dans son ordre propre. C'est une chose bien connue : si nos sens sont beaucoup moins développés que ceux des animaux, c'est parce que l'intelligence y supplée, non pas absolument, c'est-à-dire en se passant d'eux, mais en les utilisant. Par exemple, notre vue a beaucoup moins d'acuité que celle de certains animaux; mais, grâce à notre intelligence, nous pouvons voir plus qu'eux, tout en voyant (matériellement) moins. Tout le monde a fait l'expérience de regarder une photographie dont le manque de netteté ou l'angle inattendu ne permet pas de se rendre compte de ce qu'elle représente. Mais qu'on nous le *dise* (donc qu'on s'adresse à notre esprit), et du coup nous voyons; nous voyons parce que nous *savons;* l'intelligence informée a informé à son tour le sens. Ainsi donc, nous avons beaucoup moins besoin que les animaux d'avoir des sens développés.

Cependant il serait erroné de croire que l'intelligence serait une sorte de remède qui nous aurait été donné pour suppléer à un état de déficience de notre corps. Sans doute notre corps est-il « incomplet »; nous l'avons dit, le premier trait en est notre nudité naturelle. Mais nous avons dit aussi que cette nudité met entre le monde et nous une sorte de marge, que nous devons nous-mêmes travailler à combler, et qu'elle est en cela le signe de notre liberté. Car voici ce qui est important: ce n'est pas en raison de notre déficience corporelle que nous avons l'intelligence, mais, au contraire, *si nous avons un corps déficient, c'est parce que nous avons l'intelligence.* Notre intelligence a pour but de compléter le corps au lieu que ce soit, comme pour les bêtes, la nature qui joue ce rôle. Mais le processus ne s'arrête pas là : cette déficience, cette marge d'ordre corporel nous est laissée uniquement pour permettre à l'intelligence de se développer; c'est un champ d'opération nécessaire *à sa propre perfection,* car elle doit se perfectionner elle-même par cette activité.

Le corps et l'esprit en attente l'un de l'autre

Il y a donc là un double mouvement tout à fait vital : d'une part, l'intelligence est tournée vers le monde corporel, et d'autre part, le monde corporel est tourné vers l'intelligence. C'est une interaction qui joue entre ces deux éléments. Ni le corps n'est simplement au service de l'esprit, ni l'esprit au service du corps. L'intelligence n'est pas un *moyen.* Car il ne faut pas perdre de vue ce qu'elle est en soi. Ce n'est que chez l'homme qu'elle se forme sur la base du corps auquel elle est liée. Condition accidentelle, qui n'existe pas chez les anges. (Notons d'ailleurs que cette référence aux anges ne constitue pas un argument d'autorité. Il n'est pas nécessaire de croire aux anges pour définir ce que doit être une intelligence non liée à un corps. Il se trouve que cette définition s'applique aux êtres que la théologie catholique connaît sous le nom d'anges.)

A cause de cette liaison à un corps et de l'interdépendance qui existe entre eux, l'intelligence, chez l'homme, apparaît elle aussi *dans un état de nudité.* Pour meubler cette intelligence initialement vide (*tabula rasa*), les besoins de notre corps fournissent le premier appoint, en ce sens que les intermédiaires dont celui-ci se pourvoit en regard du milieu naturel – vêtement et maison, l'*habit* et l'*habitation* – et qui constituent nos premières acquisitions, notre premier *avoir* (du latin *habere, habitum*), donnent aussi à notre intelligence les premiers éléments de son travail, sous forme de *rapports* intelligibles. Nous avons développé ce point dans notre article précédent, à propos de la nourriture, et à propos du vêtement, dans le Nº 4 de 1948, *Façon classique du vêtement sacré.*

Nous désirons ici souligner deux choses.

L'expression générale au service de l'intelligence

En premier lieu, on voit donc bien comment nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas de pensée sans matière, et que les trois stades de l'expression particulière, de l'expression générale et de la forme corporelle s'enchaînent nécessairement dans l'ordre où nous venons de les citer. Ce qui

revient à dire que notre intelligence ne peut s'exprimer et se nourrir que moyennant une expressivité des formes corporelles elles-mêmes : un rapport ne peut s'établir entre notre intelligence et une idée abstraite que par le jeu d'une analogie avec un autre rapport établi entre une chose du monde matériel et notre corps. Cet autre rapport, c'est l'expression générale, c'est-à-dire la représentation expressive, *dans une modification de formes* (faite à la demande et à l'intention de l'intelligence) du rapport concret (ainsi rendu intelligible et utilisable pour l'esprit) entre la chose matérielle et le corps.

Pour illustrer ceci par un exemple, et en reprenant celui que nous avons cité, dans le cas du repas, voici comment se présentent les choses. Nous avons d'une part l'intelligence et une idée abstraite, celle de l'amitié; d'autre part, le corps et une chose du monde matériel, un aliment. Pour que l'intelligence puisse et saisir et exprimer cette idée d'amitié, il faut qu'elle trouve dans l'apport des sens quelque chose qui lui fournisse, par analogie, la représentation de cette idée (*nihil est in intellectu*...). Ce sera, par exemple, le rapport du corps et de la nourriture; mais il ne suffit pas que ce soit un rapport purement matériel, donc un simple contact qui ne sort pas de l'ordre sensible. Il sera nécessaire de rendre ce rapport matériel perceptible à l'esprit, ce qui se fait en le *représentant* dans un ou plusieurs termes intermédiaires placés entre le corps et l'aliment; le geste de la main entre la bouche et l'eau, ou bien l'assiette, la cuiller, etc. Cet intermédiaire, dont tout le sens est d'être représentatif et de rendre l'action qui réunit corps et monde matériel *expressive d'elle-même*, donne à tout l'ensemble de l'activité corporelle en question une valeur et une fonction d'intermédiaire, à son tour, entre l'intelligence et l'idée abstraite, en leur fournissant un rapport d'analogie. Cette observation concerne, précisons-le, le stade de l'expression particulière; nous aurons à y revenir et à en montrer quelques conséquences dans le domaine de l'art.

L'expression générale dans les objets plastiques

Le second point que nous voudrions souligner concerne le stade de l'expression générale, et l'on va voir qu'il a directement trait à l'art. Rappelons-le encore une fois, l'expression générale consiste à établir dans une activité matérielle – c'est-à-dire dans un rapport, de soi matériel, entre le corps et le monde sensible – un intermédiaire expressif, qui rend cette activité proprement humaine, parce que l'intelligence y intervient et s'y alimente. A cela nous sommes poussés par l'état naturel de nudité de notre corps; une élaboration s'impose à nous, pour suppléer à une adaptation naturelle au milieu ambiant qui nous manque.

Entre le *corps* et la *nature*, nous établissons le contact au moyen d'*objets*, ces trois éléments appartenant à un même ordre matériel. Nous situons ainsi notre corps dans l'entourage naturel. Pour cela nous ne devons pas seulement adapter le corps à la nature, mais aussi adapter la nature au corps. De même que le corps est nu dans la nature, c'est-à-dire dépourvu d'adaptation directe à l'ambiance, de même la nature n'est pas aménagée pour le corps. Il faudra donc d'une part habiller le corps et d'autre part amener l'ambiance à la proportion des besoins humains.

Il faut remarquer que cette double nécessité (habiller le corps et adapter l'ambiance), qui est de soi matérielle, est en même temps postulée par l'intelligence qui veut *lire* la situation du corps; c'est pourquoi cette double adaptation se fera non pas simplement au moyen d'objets purement fonctionnels, mais au moyen de formes intermédiaires, porteuses d'une relation intelligible. Ce sera d'une part (adaptation du corps) non pas une simple pièce de tissu, mais le vêtement, d'autre part (adaptation de l'ambiance) non pas un simple abri, mais la maison. Vêtement et architecture sont ainsi les deux pôles du monde intermédiaire que nous établissons autour de nous.

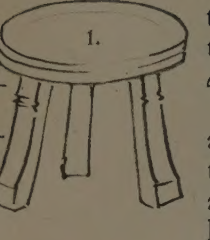
Entre ces deux extrêmes, il y a une quantité d'objets, tels que les ustensiles et les meubles : ustensiles que nous manipulons (donc plus près du corps), meubles qui dépassent nos prises (donc plus près de l'ambiance). Se trouvent donc dans cette catégorie, tous les objets plastiques qui nous servent à nous situer dans la nature. Tous ces objets devront, comme le vêtement et la maison, accéder au stade de l'expression générale par une modification des formes où l'intelligence puisse voir leur relation au corps et à l'ambiance.

Par exemple, puisque nous avions parlé de la manière humaine de manger, nous fabriquons une cuiller, intermédiaire fonctionnel entre la bouche et la nourriture. Ce rapport matériel doit être visible (ou plutôt « lisible ») dans l'objet lui-même. C'est ainsi qu'au lieu de nous contenter d'une petite coupe, qui suffirait à l'affaire, fonctionnellement parlant, nous composons la cuiller de deux parties, l'une concave, qui sert à recevoir, l'autre oblongue, qui sert à être saisie : en sorte que dans le rapport de ces deux parties de l'objet, nous trouvons représenté ce premier rapport du corps à l'aliment (chose de la nature). On marquera alors cette relation par un moyen-terme entre la coupe et le manche, en accentuant leur point de jonction, soit par un amincissement du manche à cet endroit, soit par la création d'un élément distinct.

Retour à l'intelligence

Notons encore à ce propos que les moyens matériels dont nous nous pourvoyons ont donc leur raison d'être non seulement pour le corps mais aussi (et même surtout) pour l'esprit. La « marge » autour du corps nous est laissée, en effet, pour notre intelligence, et afin que, sur la base des choses matérielles, elle ait l'occasion de s'élever et de se maintenir dans l'ordre général de l'esprit. En ordonnant les termes intermédiaires entre le corps et l'ambiance, c'est à elle-même que l'intelligence, du même coup, donne forme. L'activité qui procède de l'intelligence pour établir une relation dans l'ordre matériel (par exemple, les parties d'une cuiller) doit retourner à l'intelligence. Celle-ci doit, par l'intermédiaire des sens, voir, dans les intermédiaires qu'elle suscite, ce qu'elle a fait.

C'est pourquoi il ne suffit pas que s'établisse un rapport purement matériel entre corps et ambiance, par l'intermédiaire d'un objet seulement fonctionnel : il faut que soit présente dans l'objet quelque relation qui proportionnellement mette en lumière la relation *concrète* entre le corps et l'ambiance. Pour cette relation concrète, matérielle, entre corps et ambiance, une forme simple suffirait comme intermédiaire (l'objet fonctionnel); mais pour élever ce rapport à la généralité de l'esprit, il faut que cette forme (donc l'objet) prenne elle-même valeur de relation, grâce à la présence en elle d'un terme à son tour intermédiaire, en sorte que cette forme puisse alors représenter la relation des deux



termes matériels, corps et ambiance. En résumé, la relation (concrète) établie *par* la forme, doit être introduite *dans* la forme.

Or cela se fait moyennant une modification des formes au delà du pur fonctionnalisme; c'est-à-dire par l'intervention d'une activité d'*artifice*. Les mots eux-mêmes nous y amènent : indiscutablement, c'est ici, dans le processus de l'expression générale, que prend naissance le domaine de l'*art*.

Quelques exemples

Pour bien montrer ceci, rien ne sera plus éclairant que d'examiner en détail comment un simple objet de l'industrie humaine (de ceux que nous créons entre le corps et l'ambiance, et entre les deux pôles du vêtement et de l'architecture) peut être soumis à une exploitation *artificielle* au sens où nous l'avons dit, c'est-à-dire, déjà, artistique.

Prenons par exemple la cuiller. En voici trois modèles différents (fig. 8, 9 et 10). La première est une cuiller rudimentaire, en bois. Nous y voyons les deux éléments, coupe et manche. avec l'amincissement du manche au point de jonction. La seconde cuiller reproduit un type ancien. L'expressivité y est beaucoup plus cultivée, et ce surcroît d'élaboration s'est très justement porté sur le point de jonction, c'est-à-dire sur l'*intermédiaire* expressif de la relation entre les deux parties de l'objet (afin d'éclairer le rôle d'intermédiaire qu'a cet objet lui-même entre le corps et l'ambiance). Ce point a donc été « cultivé » jusqu'à en faire un troisième terme; cela s'est fait par un travail de sa forme et a été encore souligné par une décoration.

On peut ici profiter de cet exemple concret pour faire une remarque qui a une grande portée. C'est que *la forme* donnée à cet endroit de notre cuiller et *la décoration* qu'on lui a ajoutée sont susceptibles de variantes à l'infini; et c'est dans l'ordre de ces variantes que se situeront les Styles: mais ce qui devra demeurer à travers tous les styles, et à leur base, ce sera le fait qu'on donnera forme et décoration *à ce point-là*. Ceci peut déjà rassurer ceux de nos lecteurs qui supposeraient que nous avons l'intention d'en venir à édicter un code de formes et à promulguer un style-parangon. Ce n'est pas au niveau du style que se place notre étude, mais à celui des lois structurelles qui conditionnent tout style, et qui sont, elles, universelles et permanentes. C'est toute la différence, d'ailleurs, entre l'universel et le particulier: le style étant une généralisation – relative et temporaire – du particulier. C'est pourquoi il n'y a pas de *style* proprement *universel :* c'est contradictoire. Mais il faut noter aussi que le point de vue de l'universel pénètre quand même très loin dans l'ordre du style lui-même, pour y jouer un rôle, en quelque sorte, de conseiller. Mais nous en viendrons plus tard à parler de cela plus explicitement.

La troisième cuiller (fig. 10) est du modèle courant. Elle n'a plus qu'un vestige de la modification de forme au point de jonction, et un embryon de décoration. On perd peu à peu l'intelligence des choses...

Regardons maintenant un autre exemple: un tabouret. Le premier (fig. 1) est d'un type classique. (Nous disons *type*, et non *modèle :* ce n'est pas le style qui est en cause.) Une première relation est indiquée entre la tablette du siège et les pieds, par le fait que cette tablette dépasse: elle est ainsi rendue « lisible » comme planche-qui-repose-sur, et, du même coup, exprime par analogie l'homme-qui-s'assied-sur. Une seconde échelle de relations est établie dans le pied, par sa division en trois éléments. La partie *c* est proprement le pied, avec sa double fonction de porter la tablette et de reposer sur le sol. La partie *b*, intermédiaire entre le pied (*c*) et la tablette, représente, dans le pied lui-même, le rapport pied-tablette: c'est-à-dire qu'elle représente la tablette par rapport au pied et le pied par rapport à la tablette. La partie *d*, intermédiaire entre le pied (*c*) et le sol, représente le rapport pied-sol de la même façon.

Pour indiquer ces relations, il faut rendre distincts les éléments *b* et *d*, et on peut le faire de manières très diverses. Dans notre figure, il a suffi d'une part (*b*) de quelques entailles, d'autre part (*d*) d'une accentuation du volume. On peut également établir des relations dans la tablette elle-même; ici, par exemple, on a divisé son profil pour indiquer un élément qui porte par rapport à un élément qui s'appuie. Dans tous les cas, ce procédé de *décoration architectonique* consiste à reproduire dans chaque partie traitée le rapport qui constitue l'objet entier (ici, le rapport tablette – pied – sol).

Le deuxième tabouret (fig. 2) n'a plus pour pied que de simples rondins de bois, où il n'y a plus aucune trace « lisible» de leur fonction de pied. (Fonction que d'ailleurs ils suffisent à remplir, c'est-à-dire qu'ils ne sont que fonctionnels.)

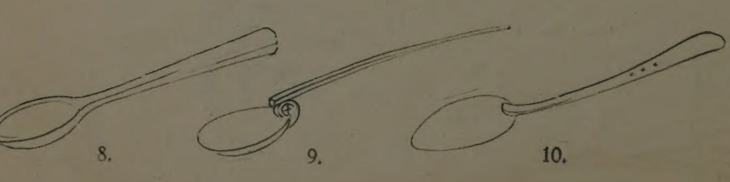
Quant au troisième type (fig. 3), où l'on reconnaît la manière actuelle, il a perdu toute valeur expressive; rien dans ses formes ne *dit* à l'esprit qu'il s'agit d'un siège. Une autre formule moderne est représentée dans le quatrième siège (fig. 4); ici il s'agit non plus de fonctionnalisme matériel, comme dans le précédent, mais d'un fonctionnalisme *expressioniste :* tout dans ce dernier siège *dit* que c'est une chose pour s'y asseoir, mais c'est à l'œil uniquement que cela est dit, par une sorte de moulage du corps assis; il n'y a aucune expression d'*analogie* qui puisse s'adresser à l'esprit, mais une expression toute littérale et purement sensible.

Il suffit de comparer le premier et le quatrième de ces types pour voir à quel état de déchéance on en est arrivé. Et l'on peut déjà comprendre ici ce que nous voulons dire si nous concluons que dans le dernier siège il n'y a aucun *art*. Il n'y aura au maximum qu'un plaisir de l'œil, qui ne va pas plus loin et n'a pas d'autre dignité – humaine – que n'importe quel autre plaisir sensoriel à l'état isolé.

Enfin, voici trois chaises tubulaires. Dans la première (fig. 5) on reconnaît le type purement fonctionnel. Ce n'est pas plus qu'un assemblage de tubes qui a de la stabilité et permet de s'asseoir. Pour rendre ce type plus acceptable, le minimum serait d'y indiquer sommairement les relations relevées dans notre exemple de la figure 1, ne fût-ce que par une légère accentuation des courbes sous la tablette du siège et à la naissance du dossier: c'est ce que montre la deuxième chaise (fig. 6). La troisième (fig. 7) est une chaise de jardin française en tiges de fer (on en voit souvent dans les dessins de Raoul Dufy). Si simple qu'en soit la facture, elle n'en présente pas moins une valeur d'esprit infiniment plus grande, par la forme donnée aux pieds et au dossier, et qui marque assez clairement les relations nécessaires. Ajoutons d'ailleurs que l'élément sensible du goût n'y perd rien, au contraire; mais le charme que tout le monde s'accorde à reconnaître à ces chaises un peu surannées n'existerait pas sans leur « intelligence ».

Voit-on en quel sens nous parlons ici d'intelligence? Nous voulons simplement dire qu'il n'y a pas d'art en dehors d'un *jeu de relations ;* l'art commence là même où débute l'industrie humaine, qui ne naît pas seulement des nécessités matérielles mais des exigences de l'esprit; et l'art se développe en *humanisant* de plus en plus les produits de cette industrie, c'est-à-dire en y introduisant de plus en plus la marque de l'esprit, en les rendant aussi, et du même coup, capables de *traduire* le monde matériel à l'usage de l'esprit.

L'Art d'Église.



Notes: *Fig. 4: Fauteuil en matière métallique compressée. Production Herman Miller, Michigan, USA. L'exposition* « *Nous bâtissons une vie meilleure* » (Wir bauen ein besseres Leben), *sorte de* « *paradis de la commodité* » (Wunschwelt der Bequemlichkeit), *l'a fait connaître dernièrement aux habitants de Berlin et de Stuttgart* (« *Baukunst und Werkform* » No 12 – 1952). *Fig. 9 : Cuiller antique, d'après un des nombreux croquis publiés par D.H. Leclercq dans le* «*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*».

L'apport contemporain de
L'ALLEMAGNE

Ce que nous présentons ici des arts religieux dans l'Allemagne d'aujourd'hui n'a pas la prétention d'établir un tableau du grand effort qui s'y déploie ni de situer cet effort du point de vue de son orientation esthétique. Nous avons simplement voulu réunir quelques documents pour donner un premier aperçu de quelques œuvres assez significatives de la grande vitalité qui se manifeste dans tous les domaines des arts du culte et dans toutes les régions du pays. Il est incontestable que l'Allemagne a retrouvé l'élan artistique étonnamment puissant qui lui a fait tenir déjà une place de tête dans l'art religieux de l'entre-deux-guerres.

En architecture, on s'est d'abord appliqué aux nécessités les plus urgentes de la reconstruction : restaurations, chapelles de secours. Depuis la fin de l'an dernier, les nouvelles églises ont surgi, dont on peut dire qu'elles témoignent toutes d'un souci d'expressivité idéologique, en même temps que de la plus audacieuse modernité. Il s'y montre une grande recherche d'expressionnisme liturgique. Chacun des éléments architectoniques trouve sa justification, non pas dans sa propre mesure et son rapport avec l'espace, mais dans sa participation à la traduction expressive d'une idée liturgique ou mystique qui commande toute la conception architecturale. De là une extrême liberté de formes, servie par les possibilités à peu près illimitées des techniques modernes, utilisées avec une étonnante maîtrise. La plupart de ces œuvres sont de fortes créations, d'une impressionnante cohérence logique : l'architecte savait ce qu'il voulait, et il l'a réalisé avec rigueur.

En orfèvrerie, les artistes allemands se situent à l'extrême opposé d'une facture de bijouterie; leur art est robuste, leurs formes simples et franches, la matière est traitée sans recherche anecdotique. La décoration elle-même des pièces qu'ils créent est un langage de matière : le métal, les émaux, les pierres sont là pour eux-mêmes et non comme prétexte à fignolage ou à symbolisme surajouté.

Quant à la sculpture, elle semble chercher sa voie entre un académisme déjà dépassé mais encore sensible et l'impératif d'une expression mystique qui tend à se substituer au langage plastique lui-même.

Nous ne donnons ici qu'une seule œuvre de peinture et quelques vitraux; dans ces domaines aussi l'Allemagne d'aujourd'hui présente une très grande activité. Nous comptons d'ailleurs poursuivre et élargir la documentation amorcée dans le présent numéro. Le travail intense des artistes religieux d'Allemagne est trop important pour qu'on ne doive pas le suivre avec attention et se tenir au courant d'une production qui est certainement l'une des plus représentatives dans l'effort général de renouveau des arts d'Église.

***



Toni Zenz, Cologne : *1.* Le Bon Pasteur *(haut. : 2m30, 1952). Détail d'une statue en pierre artificielle placée dans un jardin d'école, à Cologne-Buchheim.* *2.* Lavement des pieds. *Plâtre (0m70 × 0m35, 1952). (Ph. Konrad Mahns)*









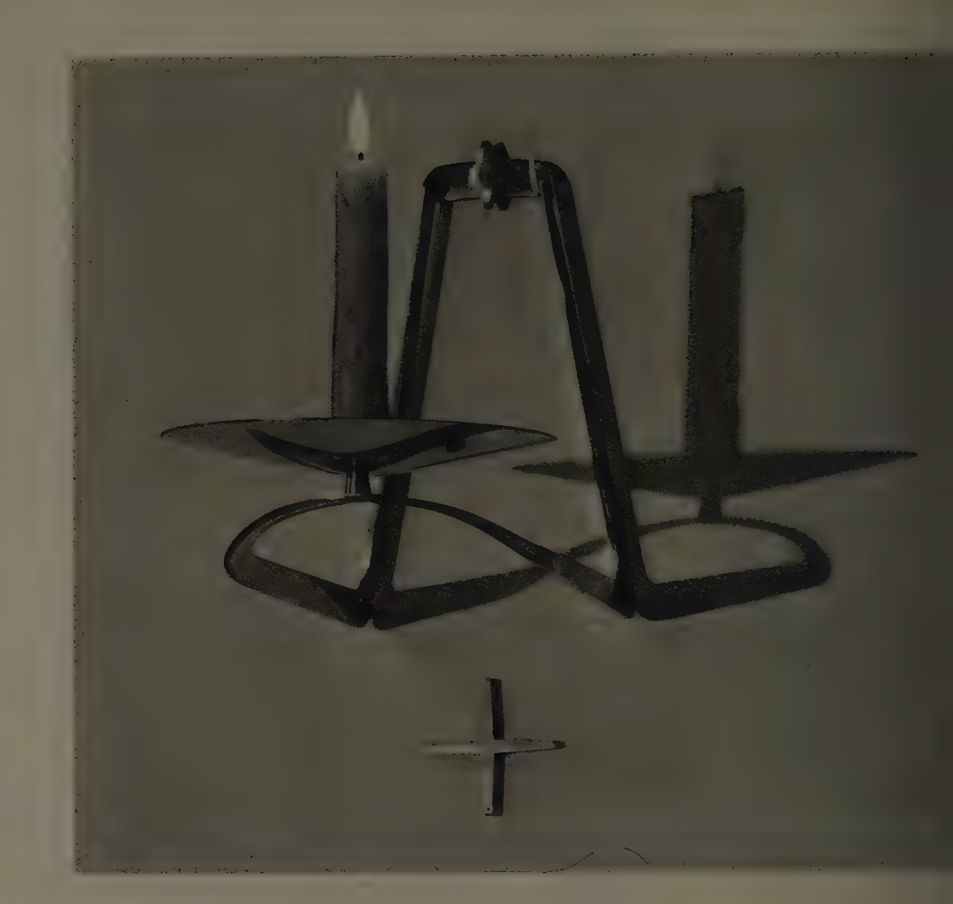


HANS SCHAEDEL, Architecte en chef à l'Office diocésain pour la construction des églises, à WURZBOURG : Église Saint-Kilian à SCHWEINFURT en collaboration avec l'architecte KRAMMER (1953). *Cette église a été réédifiée en partant d'un édifice néo-baroque à demi détruit en 1944. La grande verrière du chœur, qui représente de façon symbolique l'effusion du Saint-Esprit, est l'œuvre du verrier* MEISTERMANN. *Le crucifix de bronze, suspendu au-dessus de l'autel, est du sculpteur Julius* BAUSENWEIN. *La croix mesure 3m50 × 3m ; le Christ a 2m30 de haut. (Photos : p. 274 : 1, 2 et 3 : H. L. Pillat ; 4 : Haas ; p. 275 : 1 : Hans Heer ; 2 : Pillat ; 3 : v. Werthern)*









HANS SCHAEDEL : Église Saint-Bruno à NIEDERWERRN près de Schweinfurt, *1952. L'édifice est implanté au milieu d'une cité ouvrière moderne. Diverses salles d'œuvres paroissiales trouvent place dans les étages de la tour. (Photos : 1 et 4 : Hans Pillat ; 2 et 3 : Gundermann)*

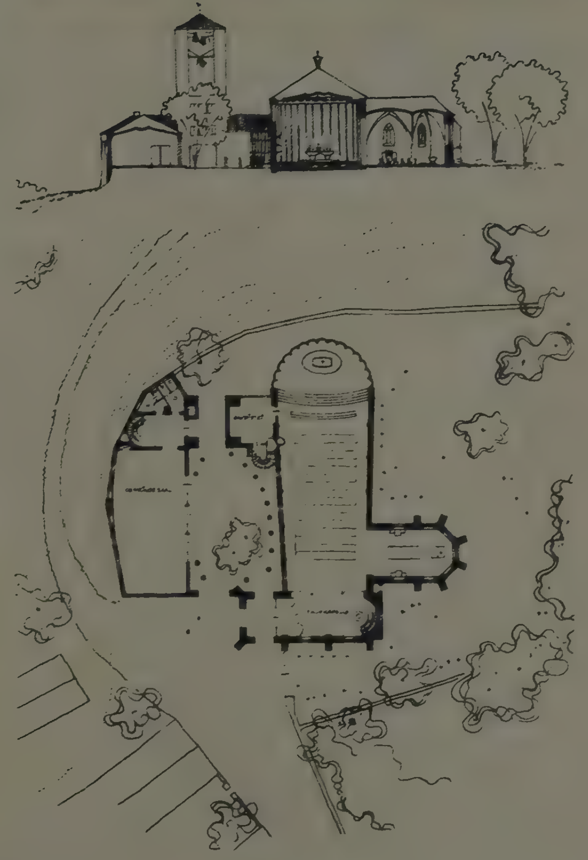






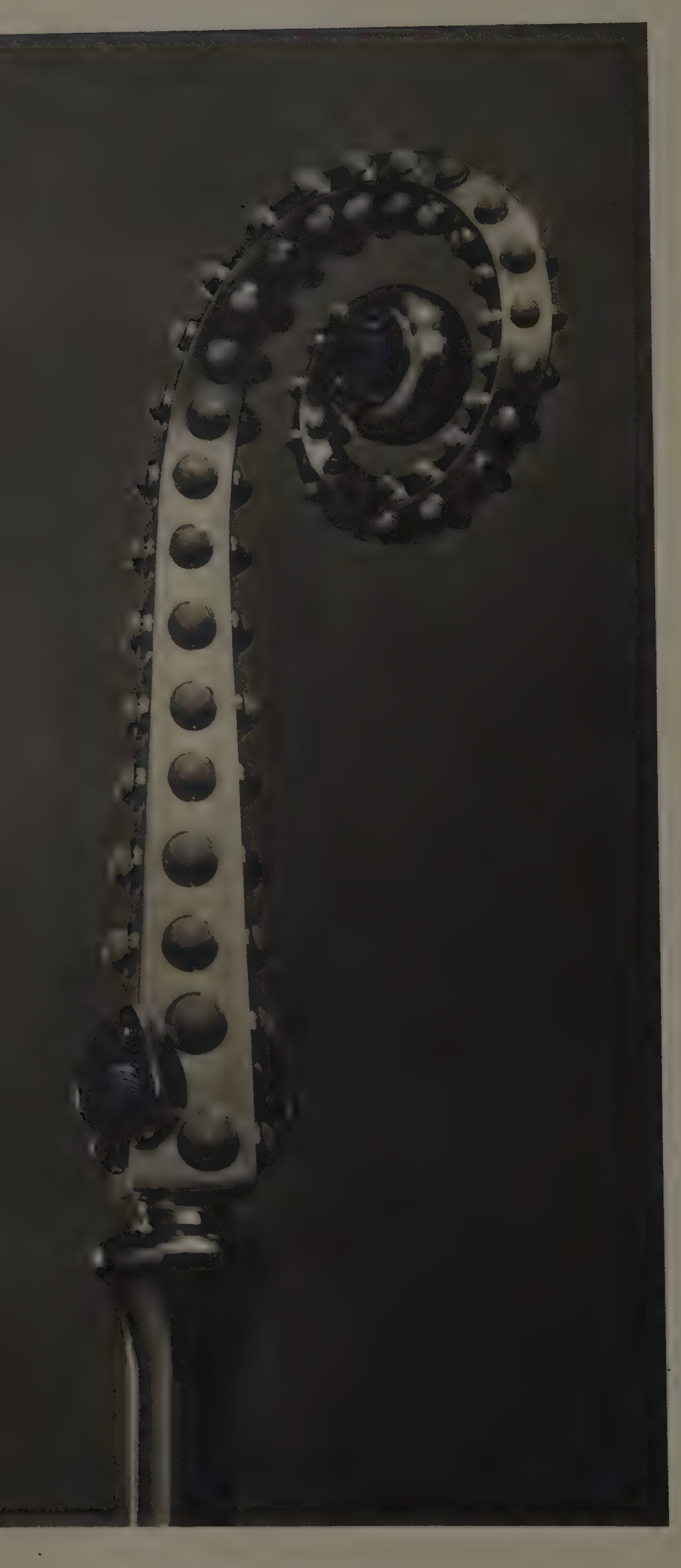






DOMINIKUS et GOTTFRIED BOEHM : *1, 2 et 4* : Église de GEILENKIRCHEN-HUNSHOVEN. *On a conservé ce qui restait d'une ancienne petite église gothique (à droite sur le plan) et on y a greffé une vaste nef moderne, faite d'un squelette d'acier qui laisse derrière l'autel l'ouverture d'un mur de verre. Le plafond, constitué de toiles tendues, est une création originale de Gottfried Böhm (fils de Dominikus).* *3* : DOMINIKUS BOEHM : Chapelle du « Caritas-Institut » à COLOGNE-HOHENLIND. *Elle date de 1929. On remarquera la division du mur latéral en alvéoles, reprise plus tard à Ste-Alène de Bruxelles. Dans cette dernière église (voir notre nº 4, 1953, p. 248), des fenêtres d'arrière-plan, dont les alvéoles devaient tamiser la lumière, ont été supprimées après coup. La grande fresque, du peintre* PETER HECKER, *est de 1951. (Photo* L'*Art d'Église)*

Fritz Schwerdt : *1. Crosse en argent doré, ornée d'améthystes et d'amazonites (1953). 2. Tabernacle en argent doré : cabochons en cristal de roche, figures d'anges en émaux (1952). 3. Croix pectorale en argent doré, ornée de soixante-douze perles de corail blanc.* ✣ Page de droite : *Tabernacle en argent doré : cabochons en cristal de roche, quartz laiteux et émail blanc. Christ en ivoire du sculpteur* Fr. Mannefeld, *sur fond d'émail bleu (1953). (Ph. Bredol-Lepper)*





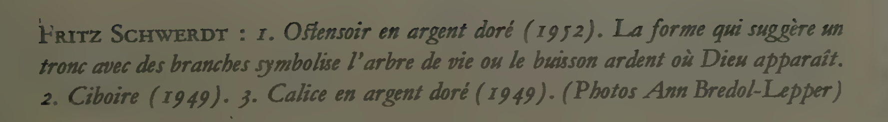




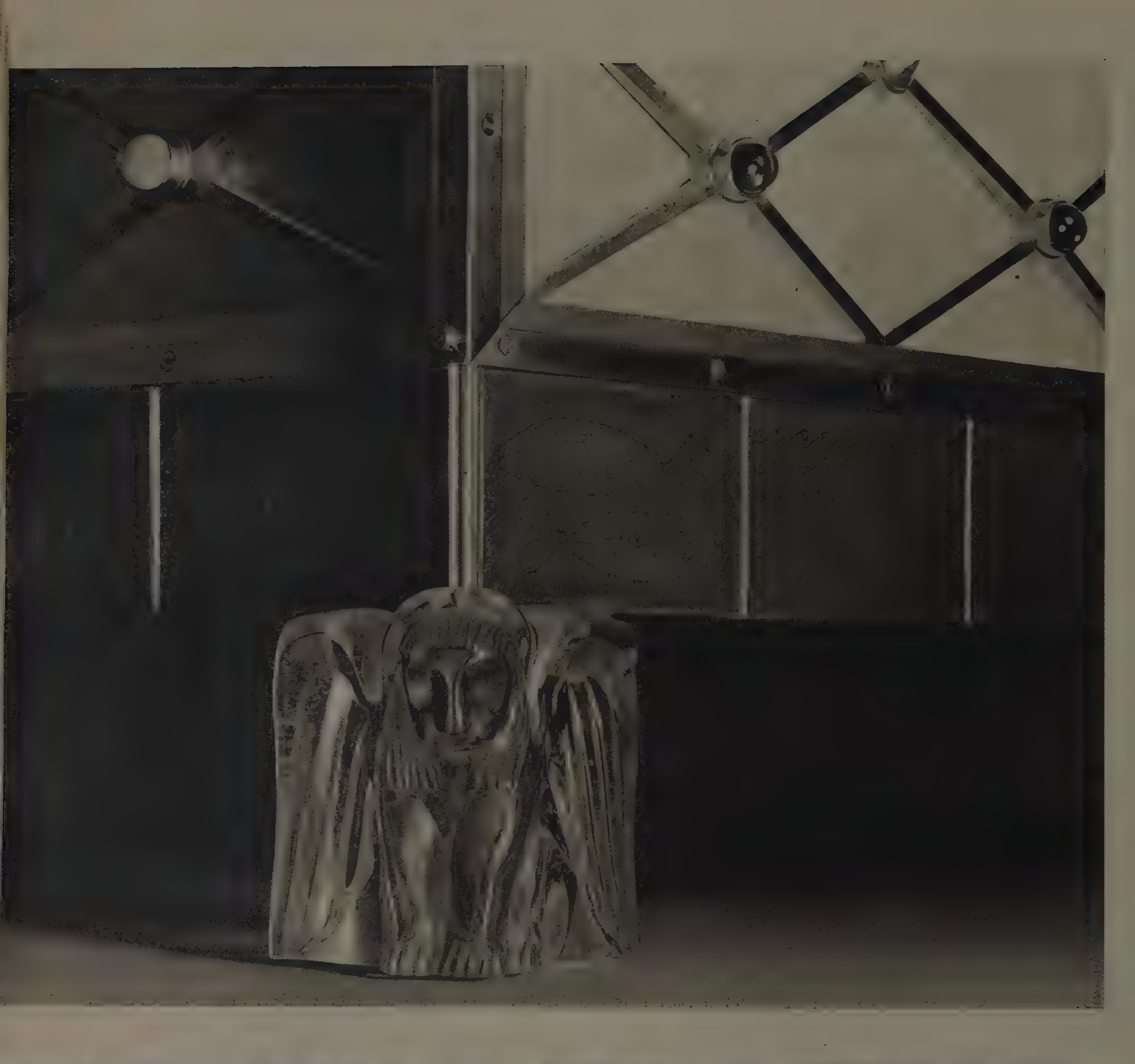
Fritz Schwerdt : *1. Chandelier pascal (1 m 65) en cuivre argenté, oxydé noir, orné de cabochons en cristal de roche (1953). 2. Calice en argent doré ; le nœud est formé de quatre cabochons en cristal de roche (1946). 3. Chandelier d'autel. (Photos Ann Bredol-Lepper)*







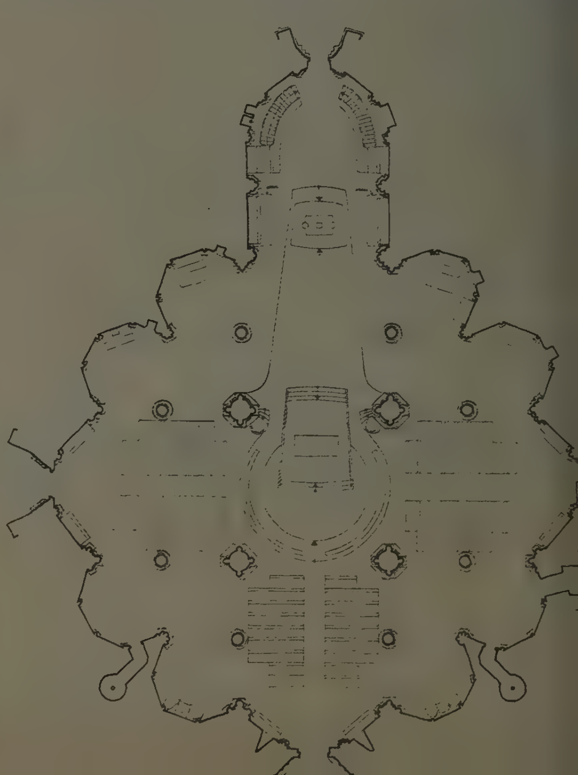
Fritz Schwerdt : *1. Ostensoir en argent doré (1952). La forme qui suggère un tronc avec des branches symbolise l'arbre de vie ou le buisson ardent où Dieu apparaît. 2. Ciboire (1949). 3. Calice en argent doré (1949). (Photos Ann Bredol-Lepper)*



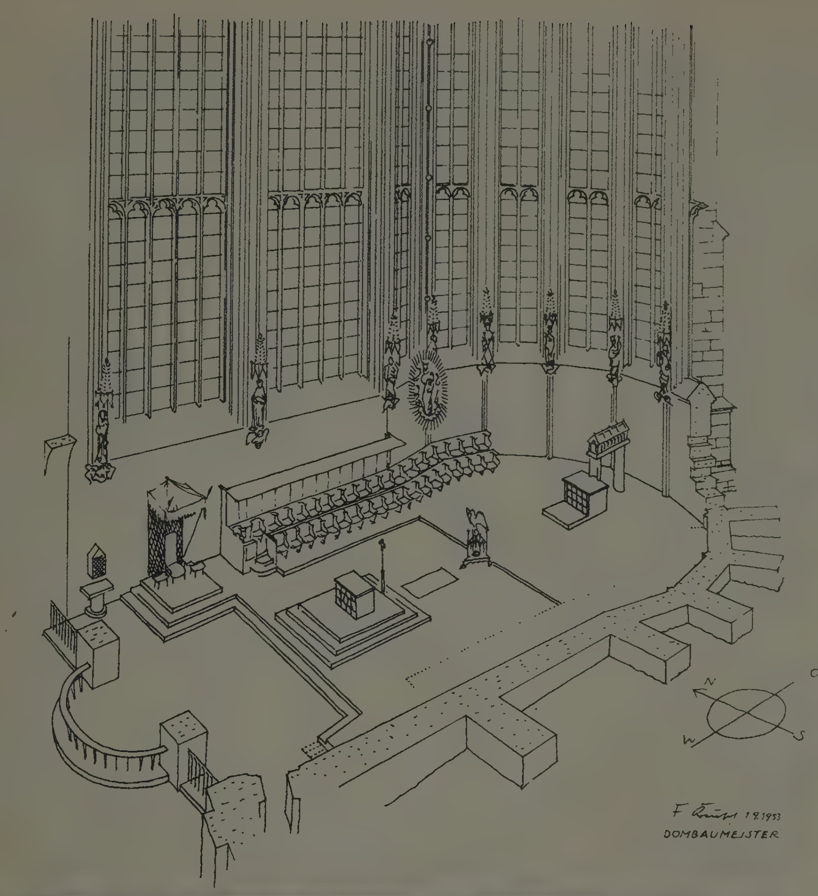




ÉGLISE N.-D. DE TRÈVES : *Gravement endommagé cours de la dernière guerre, le vénérable édifice (1242-125 a retrouvé sa belle ordonnance architecturale. On a pourta pris l'audacieuse initiative de concevoir un nouvel aménageme intérieur. L'architecte* RUDOLF SCHWARZ, *qui en a chargé, a voulu marquer le plan central en ramenant le maîtr autel au milieu de l'église. Quant à l'autel du saint-sacremen dans l'ancien chœur, il se trouve relié au maître-autel par longue estrade de pierre. Noter que le maître-autel n'est enco qu'une maquette dont les formes doivent être revisées. L'autel saint-sacrement avec son ciborium (voir aussi notre couvertu p. III), a été réalisé avec la collaboration de l'orfèvre* HE WIMMER. *Nous en donnons la description au Sommai* Ci-dessus: *1. Détail du tabernacle; 2. Nouvelles port recouvertes de bronze. Les portes intérieures sont des pannea de verre. (Photos: 1. Hein Engelskirchen; 2 et 3: Artur Pfa*

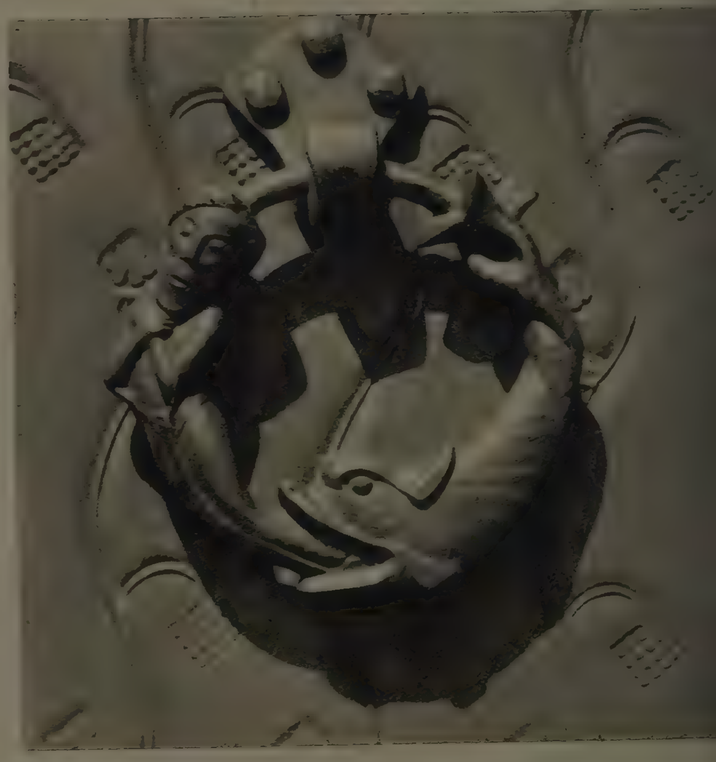


LE DÔME D'AIX-LA-CHAPELLE. *Le chœur gothique (1414), dont nous donnons ici un plan isométrique et qui prolonge vers l'est la construction octogonale de Charlemagne, a été fortement endommagé par les bombes. Sa restauration est l'œuvre de l'architecte* FELIX KREUSCH *et fut achevée en 1951. Schéma des nouvelles dispositions : de gauche à droite : banc de communion (1951) ; sainte-réserve encastrée dans le mur ; trône de l'évêque ; maître-autel (v. 804) avec l'antependium en or de l'an 1000 ; croix de Lorraine (v. 990) ; dalle funéraire de l'empereur Othon III (XIXe siècle, sarcophage de 1002) ; lutrin en bronze (XVe s.) ; autel capitulaire avec antependium ciselé (1480) ; châsse de Charlemagne (1215). Sont restés à leur ancien emplacement : le tombeau d'Othon III, les statues de pierre à la base des lancettes, les stalles (1788) dont seuls les baldaquins ont été modifiés et la Madone à l'ove rayonnant (XVe s.) suspendue au milieu. Les vitraux (surface totale 900m², hauteur 27m) sont l'œuvre de* WALTHER BENNER *pour la partie figurative (lancettes de l'abside polygonale) et de* ANTON WENDLING *pour la partie non-figurative (lancettes latérales).* 1. Noces de Cana ; 2. Saint Jean l'Évangéliste. *(P. Oidtmann)*









DÔME DE COLOGNE : *1 et 2 : Nouveau trône de l'archevêque, conçu par l' chitecte attitré du dôme,* W. WEYRES. *Bois de cerisier poli, rehaussé d'or. la face externe des accoudoirs, bas-reliefs représentant, à gauche, le Christ con les clefs à saint Pierre; à droite (photo 1), saint Pierre fait remett son disciple Materne, premier évêque de Cologne, son bâton pastoral (cons au trésor de la cathédrale). 3:* Jonas. *Heurtoir en bronze, aux nouvelles p du transept sud. Sculpteur :* EWALD MATARÉ. *(Photos L'Art d'Ég*



ZEITSCHRIFT FÜR RELIGIÖSE UND LITURGISCHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DEN BENEDIKTINERN DER ABTEI VON ST-ANDRÉ, BRÜGGE (BELGIEN)

VOM EIGENTLICHEN PROBLEM DER KIRCHENKUNST - II

DIE KUNST IM MENSCHLICHEN LEBEN

(Fortsetzung)

Die Überlegungen über die Kunst gehören seit langer Zeit nem Denkbereich an, in welchem äusserste Subtilität sich in den iefen des dichtsten Nebels entfaltet. Daher auch ein durchaus gut tentioniertes Publikum in der Kunst nichts anderes zu sehen ermeint denn eine Art Mysterium. « Die meisten Menschen, schreibt aul Valéry, haben eine so unbestimmte Vorstellung von der Poesie, aß für sie ebendiese Unbestimmtheit ihrer Vorstellung zur Definion der Poesie selbst wird. » Die Poesie, die Kunst, das ist also n Geiste der Meisten) das unbestimmbare, das, was sich dem erständnis entzieht; eben ein Mysterium, etwas gewissermaßen ligiöses. Und es folgt daraus - um bei diesem Vokabular zu bleiben daß das Publikum, von der Fachkritik mehr und mehr in diesem nne orientiert, nur mehr die *Mystik* der Kunst zu schauen sucht, nd jeden Begriff ihrer *Dogmatik* verloren hat. Anders gesagt : man aut uns Türme vom Himmel herab. Ganz zufällig begegnen sie weilen der Erde... Da wir meinen, daß man mit den Fundamenten nfangen muß, wollen wir uns hier das Problem von seinen ganz ositiven Ausgangspunkten her zu stellen versuchen.

DIE AUSDRUCKSFÄHIGKEIT DER FORMEN, BEDINGUNG DER KUNST

In unserem ersten Artikel haben wir uns bemüht, eine typisch enschliche Handlung zu analysieren, - und die Art und Weise, ie Körper und Geist an ihr beteiligt sind. Es hat sich ergeben, daß as rein körperliche Tun und die rein geistige Bewegung durch ein ittelglied verbunden sind, das dem einen wie dem anderen zuhörig ist und den *ersten* oder *allgemeinen Ausdruck* darstellt, den e materiellen Formen annehmen, wenn sie, der Forderung und tention des Geistes folgend, Repräsentation ihrer selbst geworden nd. Diese erste Ausdruckshaftigkeit der materiellen Formen dient dann der Übersetzung rein abstrakter Ideen in ihren sichtbaren usdruck; wir nannten ihn den *zweiten* oder *besonderen Ausdruck*.

Um des besseren Verständnisses des folgendes willen, empfiehlt sich übrigens, unseren ersten Artikel nochmals zu lesen. Wir aben uns dort, um im Konkreten zu bleiben, eines Beispiels dient, - desjenigen der Mahlzeit. Wir möchten nun die allgemeinen esetze entwickeln, die sich aus unseren Beobachtungen ergeben, n genauer zu erfassen, an welcher Stelle menschlichen Tuns jener chritt getan wird, in welchem Kunst geboren wird.

Wir haben im Vorgang menschlicher Nutzbarmachung der inge drei Stadien hervorgehoben :

1. *Eine rein körperliche Handlung*, in der Körper und Geist ch ausschliesslich funktional zu einander verhalten (z.B. sich nähren, sich bekleiden, sich bergen).

2. *Der allgemeine Ausdruck*, den diese Handlung durch gewisse odifikationen gewinnt : in ihnen geschieht ihre Vergegenwärtigung or dem Geiste. Zum Beispiel in der Ernährung : die Bändigung des direkten Impulses zu verschlingen » (Valéry) durch Einfügung von ittelgliedern, und sei es auch nur die hohle Hand zwischen Mund nd Wasser : die Handlung bloßen sich nährens steigt damit auf r Ordnung der *Mahlzeit*. In der Bekleidung : sich nicht damit begnügen, einem Gewebestück eine bestimmte Größe zu geben, m damit den Körper zu bedecken, sondern ihm noch ein Element er Zubereitung, der Ausarbeitung hinzuzufügen, und sei es auch ur eine Spange oder ein Saum, etwa um eine Begrenzung zu ezeichnen : die Handlung des sichbedeckens steigt damit auf zur rdnung der *Kleidung*. In der Behausung : in einem elementaren ehausungstyp wie etwa einem Zelte, den Eingang irgendwie zu ezeichnen, etwa indem man ein Tuchende über zwei Pfähle spannt, nstatt nur einen Spalt zu lassen, der auch rein zufällig hätte entehen können, gerade so wie das formlose Loch einer Höhle Bergungstyp im Stadium reiner Funktion) : die Handlung des chbergens steigt damit auf zur Ordnung des *Heimes*.

3. *Der besondere Ausdruck*, der dem vorhergehenden eine neue, iesmal auf Übereinkunft beruhende Bedeutung gleichsam aufropft, Ausdruck einer rein abstrakten Idee. Etwa der Idee der Freundschaft, unter dem allgemein üblichen Zeichen eines Gastmahls, einer Mahlzeit, die damit zu einer neuen Ordnung aufsteigt und sich nun Bankett oder Verlobungs- oder Abschiedsmahl nennen mag; oder der Idee eines öffentlichen Amtes, in üblicher Weise durch ein Kleidungstück kenntlich gemacht, das damit zu einer neuen Ordnung aufsteigend beispielsweise Sutane oder Uniform heißen wird; ein Haus, sobald es durch allgemeine Übereinkunft das Zeichen wird, in welchem die Idee der Stadt sich ausdrückt, steigt ebendamit zu einer neuen Ordnung auf und heißt nun Rathaus.

Halten wir jedoch fest, daß die Bindung dieser drei Stadien aneinander nur in absteigender Folge notwendig ist (vom Geiste zur Materie), keineswegs umgekehrt. Kein besonderer ohne allgemeinen Ausdruck, kein allgemeiner Ausdruck ohne körperliche Form; eine körperliche Form aber kann für sich allein existieren. und man muß nicht notwendigerweise über das Stadium des allgemeinen Ausdrucks hinausgehen. Anders gesagt : Einen Gedanken kann man nicht ohne Hilfe der Materie ausarbeiten, aber man kann sich sehr wohl mit der Materie befassen ohne Intervention des Gedankes (wie es die Tiere tun).

Die natürliche Unangepaßtheit und die Rolle des Verstandes

Daß es sich so verhält, ist in der Besonderheit unserer menschlichen Stellung selbst begründet, - es ist von Bedeutung, dies gut zu sehen. Der Mensch allein von allen Kreaturen enthebt sich seiner Welt : alle Dinge, alle Wesen sind in enger Abhängigkeit ihrem Milieu verhaftet und von den Gesetzen ihrer Natur durchaus determiniert, - der Mensch allein ist frei, nicht unterworfen absoluten Zwängen, nur er verfügt über einen Spielraum, in welchem er, unabhängig vom natürlichen Milieu, berufen ist, frei seinem Ziel zu folgen und mit den Mitteln seiner Wahl sein bestes zu verwirklichen. Zum Ziele ihrer Perfektion werden die Tiere vom Gesetz ihrer Natur notwendig hingetregen, und die Natur gibt ihnen alle Mittel, deren sie dazu bedürfen. Sie leben in direktem Kontakt mit ihrem natürlichen Milieu; sie haben ihren festen Platz in einer vollkommen homogenen natürlichen Ordnung. Der Mensch dagegen muß sich diesen Platz erobern; er ist dem Milieu, in dem er lebt, nicht natürlich angepaßt; so muß er unaufhörlich das Fehlende ergänzen, und zwar zu seinem Glück : denn das beständige Bedürfnis des Verstandes, der ihn dazu befähigt, hält ihn ohne Unterlaß im Gebrauche seines Freiheitsprivilegs. Diesen wesentlichen Charakter unserer Stellung im Dasein hat der Hl. Thomas sehr klar an einer Stelle umschrieben, an der er die Frage nach dem Daseinsgrund der Kleidung stellt :

« Wir sind nicht, wie die Tiere, (um uns zu schützen) mit einem dicken oder dichtbehaarten Fell versehen noch mit Hufen oder sonst etwas zur Sicherung unseres Ganges. Von Natur sind wir nackt, und unsere Kleider müssen wir selbst herstellen. Sie konnten uns nicht von der Natur geliefert werden weil wir vermöge unseres Verstandes fähig sind, die verschiedensten Operationen auszuführen, für welche uns die Natur keinerlei bestimmte Form geben konnte noch volkommen angepaßte Werkzeuge. An ihrer Stelle gerade hat der Mensch seinen Verstand, der ihn befähigt, außerhalb seiner selbst die Mittel zu suchen, die den Tieren von der Natur geschenkt sind. » (Kommentar zur Physik, III lect. 5, n° 15).

Der Verstand muß also diese natürliche Determination ersetzen, - er ist es ja, der uns, d.h. unsere Körper zu einer Vielfalt von Dingen befähigt. Unsere Verstandesbegabtheit wäre unvereinbar etwa mit einer pfotenhaft beschränkten Hand, tauglich nur zu einer einzigen Funktion, wie die der Tiere. Was uns betrifft, wir bedienen uns der Hand zum greifen, zu tausenderlei Arbeit, zum schreiben, zu ausdrucksvollen Gesten.

Körperliche Unzulänglichkeit zum Besten des Geistes

Dient aber eine Fähigkeit in einer ihr überlegenen Ordnung, dann ist ebendarum, einem allgemeingültigen Gesetz gemäß, ihr Vermögen in der ihr eigenen Ordnung abgeschwächt. Es ist bekannt, daß unsere Sinne weit weniger entwickelt sind als die der Tiere : was ihnen fehlt, wird vom Verstand geleistet, nicht so, daß der Verstand sich ohne sie behilft, - er bedient sich ihrer, wie es seinen Absichten entspricht. Unser Auge, zum Beispiel, ist viel weniger scharf als das gewisser Tiere; und doch sehen wir, dank unserem Verstand weit mehr als sie, wenn auch rein materiell weniger. Man denke an Photographien, deren Unklarheit oder deren ungewöhnlicher Aufnahmewinkel nicht erkennen ließ, was sie darstellten. Aber man mußte es uns nur *sagen* (sich also an unseren Geist wenden), und sobald sahen wir, wir sehen, weil wir *wissen*: ist der Verstand unterrichtet, so unterrichtet er seinerseits den Sinn. So bedürfen wir denn weit weniger als die Tiere stark entwickelter Sinne.

Es wäre indessen ein Irrtum, wollte man glauben, der Verstand sei uns als eine Art Mittel gegeben um der Mangelhaftigkeit unseres Körpers abzuhelfen. Kein Zweifel : unser Körper entbehrt der « Vollkommenheit »; charakteristisch ist schon, wie gesagt, unsere natürliche Nacktheit. Aber diese Nacktheit, auch das sagten wir schon, macht, daß sich zwischen der Welt und uns eine Art leeren Raumes bildet, an dessen Ausfüllung wir selbst arbeiten müssen, und insofern ist sie das Zeichen unserer Freiheit. Denn, und das ist es, worauf es ankommt : nicht wegen unserer körperlichen Bedürftigkeit haben wir den Verstand, sondern, im Gegenteil, - *wenn unser Körper mangelhaft ist, so darum, weil wir den Verstand haben.* Zweckabsicht unseres Verstandes ist, den Körper zu ergänzen; nicht wie bei den Tieren : dort ist es die Natur, die diese Rolle spielt. Allein der Vorgang bleibt dabei nicht stehen : dieser freie Raum des körperlichen Mangels ist uns gelassen, allein um dem Verstand Entwicklung zu erlauben; ein Angriffsraum *der eigenen Vervollkommnung*; er soll durch diese Tätigkeit die eigene Vervollkommnung bewirken.

Körper und Geist in gegenseitiger Erwartung

Eine durchaus vitale Doppelbewegung ist es also, die hier stattfindet : der Verstand wendet sich der Körperwelt zu, die Körperwelt, ihrerseits, dem Verstande. Eine Gegenseitigkeit spielt zwischen diesen beiden Elementen. Weder steht der Körper einfachhin im Dienste des Geistes noch der Geist im Dienste des Körpers. Der Verstand ist nicht ein *Mittel* -; vergessen wir nicht, was er an sich ist. Wohl bildet er sich beim Menschen in enger Verbindung mit dem Körper, doch ist das nur eine accidentelle Bedingtheit und unbekannt bei den Engeln. (Es sei übrigens angemerkt, daß diese Berufung auf die Engel kein argumentum auctoritatis darstellt. Es ist nicht erforderlich an die Engel zu glauben, um zu definieren, was eine nicht an einen Körper gebundene Intelligenz sein müsse, - eine Definition, die freilich anwendbar ist auf jene Wesen, die die katholische Theologie unter dem Namen der Engel kennt.)

Infolge dieser Bindung des Verstandes an einen Körper und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit erscheint beim Menschen auch der Verstand *in einem Zustand der Nacktheit*. Zuerst sind es die Bedürfnisse unseres Körpers, die dazu dienen, dem anfänglich leeren Verstande (*tabula rasa*) einen Inhalt zu geben, in dem Sinne, daß die Hilfsmittel mit denen dieser sich mit Rücksicht auf sein natürliches Milieu versieht, - Kleidung und Behausung (*habit* und *habitation*) -, unsere ersten Anschaffungen, unser erstes *Haben* (vom lateinischen *habere, habitum*), auch dem Verstande die ersten Elemente seiner Tätigkeit in der Form verstandesgemässer *Entsprechungen* liefert. Wir haben hiesen Punkt in unserem vorigen Artikel in Bezug auf die Ernährung und, in Bezug auf die Kleidung, in N° 4 - 1948 (*Façon classique de vêtement sacré*) näher entwickelt.

Wir wünschen hier zweierlei zu unterscheiden.

Der allgemeine Ausdruck im Dienste des Verstandes

Zunächst dieses : es dürfte nun klar ersichtlich sein, wie wir behaupten können, daß es keinen Gedanken ohne Materie gibt und daß die drei Stadien des besonderen Ausdrucks, des allgemeinen Ausdrucks un der körperlichen Form notwendig in der eben angeführten Ordnung miteinander verkettet sind. Anders gesagt : unser Verstand findet seinen Ausdruck und seine Nahrung nur mittels einer Ausdrucksfähigkeit der körperlichen Formen selbst : unser Verstand und eine abstrakte Idee finden einen Zugang zueinander nur im Spiele einer Analogie zu jener anderen Beziehung, die sich zwischen einem Ding der materiellen Welt und unserem Körper hergestellt hat. Jene andere Beziehung, das ist der « allgemeine Ausdruck », das heißt der unter einer (der Verstandesabsicht gehorchenden) *Modifikation der Formen* Repräsentation bewirkende Ausdruck der (auf diese Weise dem Verstande zugänglich und für die Vernunft nutzbar gemachten) konkreten Beziehung zwischen dem materiellen Ding und dem Körper.

Ein Beispiel verdeutliche diesen Sachverhalt, - das gleiche, das wir schon zur Frage der Mahlzeit anführten. Wir haben einerseits den Verstand und eine abstrakte Idee, die der Freundschaft, andererseits den Körper und ein Ding der materiellen Welt, ein Nahrungsmittel. Um die Idee der Freundschaft zu erfassen und um ihr Ausdruck zu geben, muß der Verstand in dem, was ihm die Sinne zubringen, etwas finden, das sie analog darzustellen und damit zu repräsentieren geeignet ist (*nihil est in intellectu...*). Das könnte beispielsweise die Beziehung von Körper und Nahrung sein, jedoch nicht die rein materielle Beziehung, nicht ein einfacher Kontakt innerhalb des Bereiches der Sinne. Die materielle Beziehung muß vom Verstande wahrgenommen werden können, - sie wird es dank ihrer *Repräsentation* durch ein oder mehrere Mittelglieder zwischen Körper und Nahrungsmittel, durch die Gebärde der Hand zwischen Wasser und Mund oder den Teller, den Löffel usw. Dieses Mittelglied, dessen Sinn es ist zu repräsentieren und zu bewirken, daß die Handlung, die Körper und materielle Welt verbindet, zugleich Ausdruck wird, *Ausdruck ihrer selbst*, verleiht aber dem Ganzen der fraglichen Handlung einen neuen Wert, eine Funktion der Vermittlung, - nun aber der zwischen Verstand und abstrakter Idee : und zwar dadurch, daß sie ihnen als Analogie dient. Wir wollen

bemerken daß es sich hier um das Stadium des besonderen Ausdrucks handelt; wir werden darauf zurückkommen und auf einige Folgerungen für den Bereich der Kunst aufmerksam machen.

Der allgemeine Ausdruck in den plastischen Gegenständen

Das zweite, das wir unterstreichen möchten, betrifft das Stadium des allgemeinen Ausdrucks; wir werden sehen, daß es einen direkten Bezug zur Kunst hat. Erinnern wir uns : der allgemeine Ausdruck besteht darin, in einem materiellen Tun ,- d.h., in einer Handlung, die irgend eine konkrete Beziehung an sich materieller Natur zwischen Körper und Sinnenwelt herstellt, - ein ausdruckshaftes Mittelglied einzufügen, das dieses Tun erst zu einem eigentlich menschlichen Tun erhebt : denn der Verstand greift hier ein und findet hier seine Nahrung. Die natürliche Nacktheit unseres Körpers, drängt uns dazu. Erfinderische Arbeit ist uns auferlegt, um die uns abgehende natürliche Anpassung an unser Milieu zu ersetzen.

Wir stellen den Kontakt zwischen *Körper* und *Welt* mit Hilfe von *Gegenständen* her; diese drei Elemente gehören gleicherweise einer materiellen Ordnung an. So geben wir unserem Körper seinen Platz in der natürlichen Umgebung. Dazu ist es ebenso notwendig, den Körper der Natur wie auch die Natur dem Körper anzupassen. Gleich wie der Körper nackt ist in der Natur, d.h. ohne die Fähigkeit direkter Anpassung an die äußeren Bedingungen, so ist auch die Natur nicht für den Körper eingerichtet. Es ist also einerseits der Körper zu bekleiden und andererseits das, was uns umgibt, so einzurichten, daß es den menschlichen Bedürfnissen entspricht.

Diese doppelte Notwendigkeit - dies ist zu beachten - der Bekleidung und der Einrichtung, an sich materiell, wird zugleich vom Verstande gefordert : er will die Situation des Körpers *lesen*. Diese doppelte Anpassung kann darum nicht durch ausschließlich der Funktion dienende Gegenstände bewirkt werden, sondern bedarf vermittelnder Formen, - Trägerinnen einer vom Verstand erkennbaren Beziehung. So wird es einerseits (Anpassung des-Körpers) nicht irgend ein Gewebestück geben sondern das Kleid, andererseits (Anpassung der Umgebung) nicht irgend einen Unterschlupf sondern das Haus. Kleidung und Architektur sind also die beiden Pole der Welt des « Intermediären », die wir uns erschaffen.

Zwischen diesen beiden Extremen gibt es eine große Zahl von Gegenständen, wie die Werkzeuge und die Möbel : Werkzeuge, die wir handhaben (die also körpernah sind), Möbel, die unabhängig sind von unserem Zugriff (also mehr zur Umgebung gehören). Zu dieser Kategorie gehören die plastischen Gegenstände, die uns dazu dienen, unseren Platz in der Natur zu finden. Alle diese Gegenstände müssen nicht anders als Kleidung und Haus durch eine Modifikation der Formen in welcher der Verstand ihr Verhältnis zum Körper und zur Umgebung erkennen kann, zum Stadium des allgemeinen Ausdrucks gelangen.

Wir stellen zum Beispiel einen Löffel her, dessen Funktion es ist, zwischen Mund und Nahrung zu vermitteln, - wir sprachen ja von der menschlichen Weise des Essens. Diese materielle Beziehung muß im Gegenstand selbst sichtbar, - vielmehr lesbar sein. So kommt es, daß wir uns nicht mit einer kleinen Schale begnügen, die die Sache rein funktionell besorgen könnte, sondern daß wir den Löffel aus zwei Teilen zusammensetzen : der eine ist konkav, um zu empfangen, der andere länglich, um ergriffen zu werden; so daß wir denn in der Beziehung dieser beiden Teile des Gegenstandes zueinander jene erste Beziehung des Körpers zum Nahrungsmittel (den natürlichen Vorgang) repräsentiert wiederfinden. Vielleicht kennzeichnet man dann diese Beziehung durch ein Mittelglied zwischen Schale und Griff und akzentuiert die Verbindungsstelle etwa durch Verschmälerung des Griffes oder durch Schöpfung eines unterschiedlichen Elementes.

Rückkehr zum Verstand

Bemerken wir hierzu auch noch dieses : der Existenzgrund der materiellen Mittel, mit denen wir uns versehen, ist, nicht nur für den Körper, sondern auch (und zwar ganz besonders) für den Geist dazusein. Der « freie Raum » um unseren Körper ist uns tatsächlich für den Verstand gelassen; damit er, von materiellen Dingen ausgehend, Gelegenheit habe, sich zur Ordnung des Geistes zu erheben und sich darin zu behaupten. Im gleichen Akt, in dem er, zwischen dem Körper und dem, was ihn umringt, die Mittelglieder setzt, wirkt der Verstand seine eigene Form. Die Handlung, die vom Verstand ausgeht, um innerhalb des materiellen Bereiches ein bestimmtes Verhältnis zu setzen (z.B. die Teile eines Löffels), soll zum Verstande heimkehren. Dieser selbst soll, von den Sinnen bedient, in den Mittelgliedern, die er hat entstehen lassen, sehen (lesen), was er getan.

Darum genügt es nicht, daß sich, durch Vermittlung eines nur die Funktion versehenden Gegenstandes, zwischen Körper und Umgebung eine rein materielle Beziehung bilde : es ist erforderlich, daß in diesem Gegenstand etwas gegenwärtig sei, das das *konkrete* Verhältnis zwischen Körper und Umgebung entsprechend aufleuchten läßt. Eine einfache Form als Vermittlung (der die Funktion versehende Gegenstand) würde für dieses konkrete, materielle Verhältnis zwischen Körper und Umgebung ausreichen; um aber diese Beziehung zur Allgemeinheit des Geistes zu erheben, muß die Form - der Gegenstand - selbst, dank einem in ihr selbst gegenwärtigen, seinerseits ebenfalls vermittelnden Gliede, die Bedeutung eines Verhältnisses erlangen, sodaß also diese Form die Beziehung der beiden materiellen Glieder, Körper und Umgebung, repräsentieren kann. Zusammengefaßt : die (konkrete) Beziehung, hergestellt *von* der Form, muß *in* die Form eingeführt werden.

Nun, dies geschieht durch die Vermittlung einer Modifikation der Formen, die über das rein functionsmäßige hinausgeht; es geschieht durch das Wirken der *Kunstfertigkeit*. Die Sprache selbst bringt uns dazu : Hier, in diesem Werden des allgemeinen Ausdrucks öffnet sich uns der Bereich, in welchem *Kunst* geboren wird.

Einige Beispiele

Um dies deutlich zu zeigen, wäre am besten im einzelnen zu untersuchen, wie ein einfacher Gegenstand menschlicher Gewerbetätigkeit (einer von denen, die wir uns in dem Raum zwischen den beiden Polen der Kleidung und Architektur und zwischen Körper und Umgebung schaffen) einer kunstmäßigen Bearbeitung im dargelegten Sinne unterworfen werden kann, - das heißt also, im Sinne wirklichen Kunstschaffens.

Der Löffel, beispielsweise. Betrachten wir drei verschiedene Modelle (Fig. 8, 9 und 10). Der erste ist ein primitiver Holzlöffel. Wir sehen die beiden Elemente, Schale und Griff, und die Verschmälerung des Griffes an der Verbindungsstelle. Der zweite stellt einen älteren Typus dar. Der Ausdruck ist hier viel entwickelter, und dieser Zuwachs an Ausarbeitung kommt mit Recht der Verbindungsstelle zugute, das heißt jenem *Mittelglied*, welches das Verhältnis zwischen den beiden Teilen des Gegenstandes zum Ausdruck bringt (um die Vermittlungsrolle dieses Gegenstandes selbst zwischen Körper und Umgebung anzuzeigen). Die « Entwicklung » dieses Punktes ist also so weit getrieben, daß er selbst ein drittes Glied wurde; dies geschah durch Bearbeitung seiner Form und wurde noch durch eine Dekoration unterstrichen.

Dieses konkrete Beispiel kann uns zu einer Bemerkung von großer Tragweite verhelfen. Es ist klar, daß die *Formung* dieser Stelle unseres Löffels und die *Dekoration*, mit der man sie ausgestattet hat, unendlich vieler Varianten fähig sind; und daß es die Ordnung dieser Varianten ist, in deren Bereich die *Stilarten* ihren Ort finden : notwendig und an der Basis aller Stile aber bleibt das Faktum, daß es *diese Stelle* ist, der Form und Dekoration zu geben ist. Dies mag diejenigen unter unseren Lesern beruhigen, die etwa annehmen sollten, daß es am Ende nur darauf hinauslaufen werde, hier einen Formenkodex zu verordnen oder ein Stil-non-plus-ultra zu proklamieren. Es geht uns hier nicht um Stilmöglichkeiten sondern um jenes Grundgefüge, das Bedingung eines jeden Stiles ist, und sein universales und bleibendes Gesetz. Das ist übrigens der ganze Unterschied zwischen Universalität und Besonderheit : da der Stil eine Verallgemeinerung des Besonderen ist, gebunden an Umstände und Zeit. Darum gibt es keinen eigentlich *universalen Stil* : das wäre ein innerer Widerspruch. Jedoch ist festzuhalten, daß doch auch ein Element von universaler Gültigkeit die Ordnung des stilmässigen weithin durchdringt, gleichsam in der Rolle eines Ratgebers. Davon werden wir noch ausführlicher zu sprechen haben.

Der dritte Löffel (Fig. 10) ist das übliche Modell. Es zeigt nur noch die Spur einer Modifikation der Formen an der Verbindungsstelle und eine embryonal gebliebene Dekoration. Das Verständnis für diese Dinge verliert sich nach und nach...

Betrachten wir noch ein anderes Beispiel : ein Tabouret. Das erste (Fig. 1) ist von klassischem Typ. (Wir sagen *Typ*, nicht *Modell* : es handelt sich hier nicht um den Stil). Das Sitzbrett überragt nach außen; dieser Umstand deutet eine erste Beziehung zwischen Sitzbrett und Beinen an : es wird « lesbar » als ein « Brettruhend-auf » und zugleich Ausdruck, durch Analogie des « Menschensitzend-auf ». Durch seine Dreileitung zeichnet sich im Bein eine zweite Skala von Beziehungen an. Der Abschnitt *c* ist das eigentliche Bein mit seiner doppelten Funktion : das Sitzbrett zu tragen und auf den Boden zu ruhen. Der Abschnitt *b*, Verbindung zwischen Bein (*c*) und Brett, repräsentiert im Beine selbst die Beziehung Bein-Brett : das heißt also, er repräsentiert das Brett in Bezug auf den Fuß und den Fuß in Bezug auf das Brett. Der Abschnitt *d*, Verbindung zwischen Bein (*c*) und Boden, repräsentiert auf die gleiche Weise die Bein-Boden-Beziehung.

Um diese Beziehungen anzuzeigen, müssen die Elemente *b* und *d* unterscheidbar gestaltet werden, was auf sehr verschiedene Arten geschehen kann. In unserer Figur genügen einerseits ein paar Einschnitte (*b*), andererseits (*d*) eine Akzentuierung des Umfanges. Ebenso kann man im Brettchen selbst Beziehungen herstellen; hier beispielsweise ist sein Profil aufgeteilt, um ein tragendes Element in Bezug auf ein sich stützendes zu kennzeichnen. Dieses Verfahren *architektonischer Dekoration* besteht jeweils darin, in jedem behandelten Teile den Zusammenhang wiederzugeben, der das Ganze des Gegenstandes konstituiert (hier : die Brettchen-Bein-Boden-Beziehung).

Das zweite Tabouret (Fig. 2) hat nur noch Beine aus einfachem Rundholz ohne die geringste « Lesbarkeit » ihrer Funktion. (Sie genügen übrigens ihrer Funktion, d.h. sie sind weiter nichts als funktionell.)

Was den dritten Typ (Fig. 3) betrifft, in dem die gegenwärtige Manier zu erkennen ist, so hat er jeden Ausdruckswert verloren : nichts in seinen Formen *sagt* dem Geiste, daß es sich um einen Sessel handelt. Eine andere moderne Formulierung präsentiert sich mit dem vierten Sessel (Fig. 4); hier handelt es sich nicht mehr um materiellen Funktionalismus wie in der vorigen sondern um *expressionistischen* : alles an diesem Sessel *sagt*, daß das ein Ding zum sitzen ist, aber es wird einzig und allein dem Auge gesagt, und zwar durch eine Art Abformung des sitzenden Körpers; es findet sich keinerlei Andeutung einer *Analogie*, die sich an den Geist wenden könnte, sondern eben nichts als ein Ausdruck, ganz buchstäblich zu verstehen und rein sinnlich.

Es genügt, den ersten dieser Typen mit dem vierten zu vergleichen, und man ermißt die Tiefe des Verfalls. Und man versteht schon hier, wie es gemeint ist, wenn wir den Schluß ziehen, dasz der letzte Sessel nichts mit *Kunst* zu tun hat. Ein wenig Pläsier für das Auge, nicht mehr und - menschlich - nicht würdiger als irgend ein anderes isoliert sinnliches Pläsier.

Zum Schluß noch drei aus Röhren geformte Stühle. Im ersten (Fig. 5) erkennt man den rein funktionellen Typ. Das ist nichts als eine Vereinigung von Röhren von einiger Festigkeit, auf die man sich setzen kann. Um diesen Typ annehmbarer zu machen, müßten die in unserem ersten Beispiel (Fig. 1) sichtbaren Beziehungen wenigstens summarisch angedeutet sein und wäre es auch nur durch eine leichte Betonung der Krümmungen unter dem Sitzbrettchen und am Anfang der Rücklehne : das ist der Fall beim zweiten Stuhl (Fig. 6). Der dritte (Fig. 7) ist ein französischer Gartenstuhl aus Eisenröhren (wie man ihn häufig in den Zeichnungen von Raoul Dufy sieht). So einfach auch seine Ausführung ist, durch die Form der Beine und der Rücklehne, die ziemlich klar die notwendigen Beziehungen kennzeichnen, ist ihr geistiger Wert unendlich viel größer. Und das sinnliche Geschmackselement verliert sich nicht, in Gegenteil der von aller Welt einmütig anerkannte Reiz dieser etwas altmodischen Stühle bestünde jedoch nicht ohne ihre « Verstand ».

Sieht man, in welchem Sinne hier vom Verstand die Rede ist? Wir wollen nur sagen, daß es keine Kunst gibt außerhalb eines *Spieles von Beziehungen* : die Kunst beginnt am gleichen Ort wie menschliches Schaffen überhaupt; denn dieses Schaffen entspringt nicht nur dem materiellen Bedürfnis sondern den Forderungen des Geistes und die Kunst entwickelt sich indem sie die Erzeugnisse dieses Schaffens mehr und mehr *vermenschlicht*, das heißt mehr und mehr mit den Kennzeichen des Geistes versieht und ihnen überdies und zwar im gleichen Akt, die Macht verleiht, die materielle Welt der Dienstbarkeit des Geistes zu *überliefern*.

L'Art d'Église.

DER BEITRAG DEUTSCHLANDS IN DER GEGENWART

Die Proben religiöser Kunst in Deutschland, die wir hier vorlegen, maßen sich gewiß, nicht an, ein Bild der großen Anstrengung, die dort entfaltet wird, zu geben, noch ästhetische Orientierung dieser Anstrengung aufzeigen zu wollen. Wir begnügen uns damit, einige dokumentarische Proben zusammenzustellen, als erste Übersicht über einige Werke, die für die große Lebendigkeit in allen Bereichen der kultischen Kunst im ganzen Lande kennzeichnend sind. Deutschland hat unbestreitbar den mächtigen künstlerischen Elan wiedergefunden, der es schon in der Zeit zwischen den beiden Kriegen befähigte, einen Platz an der Spitze der religiösen Kunst einzunehmen.

In der Architektur hat man sich zunächst auf die dringendsten Notwendigkeiten des Wiederaufbaus beschränkt : Wiederherstellungen, Notkirchen. Seit dem Ende des vorigen Jahres sind neue Kirchen erstanden, von denen man sagen kann, daß sie zugleich von einem Bemühen um ideologischen Ausdruck wie von der kühnsten Modernität Zeugnis ablegen. Es zeigt sich in ihnen ein starkes Streben nach liturgischer Ausdruckskunst. Die einzelnen architektonischen Elemente finden ihre Rechtfertigung nicht in ihrem eigenen Maße und in ihre Beziehung zum Raum, sondern in ihrer Beteiligung an der Übersetzung einer die ganze architekturale Konzeption beherrschenden liturgischen oder mystischen Idee in ihren baulichen Ausdruck. Daher eine extreme Formenfreiheit, bedient von den beinahe unbegrenzten Möglichkeiten der modernen Verfahren, die mit erstaunlicher Meisterschaft gehandhabt werden. Die meisten dieser Werke sind starke Schöpfungen und von einer eindrucksvollen Logik des Zusammenhanges : der Architekt wusste, was er wollte, und hat es genau so ausgeführt.

In der Goldschmiedearbeit widersetzen sich die deutschen Künstler absolut aller bloßen Schmuckauffassung; ihre Kunst ist kräftig, ihre Formen sind einfach und rein, die Behandlung des Stoffes verliert sich nicht an anekdotisches. Selbst die Dekoration der von ihnen geschaffenen Sachen spricht die Sprache der Materie. Metall, Email, Steine sind um ihrer selbst willen da und nicht als ein Vorwand für Überfeinheit und gekünstelten Symbolismus.

Was die Skulptur betrifft, so scheint sie ihren Weg zwischen einem schon überholten aber noch spürbaren Akademismus und dem Imperativ eines mystischen Ausdrucks zu suchen, der danach strebt, sich an die Stelle der plastischen Sprache zu setzen.

Wir geben hier nur einziges Werk der Malerei und einige Kirchenfenster wieder; auch auf diesen Gebieten zeigt das heutige Deutschland sehr große Aktivität. Im übrigen beabsichtigen wir, die in diesem Heft in Angriff genommene Dokumentation fortzusetzen und zu erweiteren. Die angespannte Arbeit der religiösen Künstler Deutschlands ist von so großer Bedeutung, daß sie sehr aufmerksam verfolgt werden muss, - eine Produktion die in dem allgemeinen Erneuerungstreben der Kirchenkünste sicherlich eine der repräsentativsten Rollen spielt.

B

G





GOTTFRIED BOEHM : « Notre-Dame des ruines » à Cologne. *Aménagée sur les décombres de l'église Saint-Colomban, la petite nef s'ouvre sur un sanctuaire otif de forme octogonale. Au centre de celui-ci, un autel aux marches circulaires. Au fond, la statue de la Sainte Vierge, sauvée des bombardements et devenue l'objet d'une ive dévotion populaire. 1. Vue extérieure. A l'arrière-plan, les tours du dôme. 2. Intérieur. Le dallage est fait de débris du pavement de l'église détruite. (Ph. Schmolz)*

LE PÈRE COUTURIER

LA PROFONDE émotion avec laquelle la mort du Père Couturier a été ressentie lans le monde des arts dit plus éloquemment qu'aucun loge la place que cet apôtre y occupait. La passion de sa ie, et aussi son apport, aura été de réconcilier les deux hoses au service desquelles il mettait toute l'ardeur d'une rande âme: l'art et l'Église. C'est assurément grâce au traail qu'il fit, avec le Père Régamey, dans sa revue *L'Art acré*, et grâce aussi à son action personnelle, que l'Église, n France, a pu être réhabilitée dans l'esprit d'un grand ombre d'artistes qu'une récente mais non moins désasreuse « tradition » de laideur et d'indigence esthétique en enait éloignés; et d'autre part c'est grâce à ce vigoureux ffort que l'indifférence ou l'apathie des milieux catholiques été ébranlée, et si profondément qu'aujourd'hui personne l'un peu de jugement n'y méconnait plus « la question de 'art sacré » ni n'en conteste la gravité. C'est assez dire comien efficacement ce grand dominicain a, comme il y aspiait, servi l'art et l'Église.

Artiste lui-même, le Père Couturier laisse une œuvre bondante, composée surtout de peintures murales et de itraux. Pour l'œuvre peinte, citons les fresques de la chaelle Saint-Dominique au couvent du Faubourg Saint-Honoré à Paris et, à l'étranger, la chapelle du Maître généal des dominicains à Sainte-Sabine de Rome, des détrempes n blanc et noir, à Rome également, dans l'appartement de Mgr Gillet, via Condotti, et une Sainte Catherine de Sienne hez les Sœurs du Saint-Rosaire; à Oslo, une fresque représentant les saints norvégiens autour du Christ en croix; à 'église du Sacré-Cœur de Saint-Servais, en Belgique, trois resques en camaïeu sur les mystères du Christ.

Parmi les vitraux, on connaît ceux de l'église d'Assy, eux de Notre-Dame de Paris et plusieurs qui se trouvent dans diverses églises de campagne, en France, et le Saint Dominique de la Curie généralice à Rome.

Art très sensible, et qui pourtant ne constitue pas l'apport le plus important du directeur de *L'Art sacré*. Cet apport fut surtout fourni par son œuvre critique, à laquelle il consacra presque exclusivement les dernières années de sa vie. C'est par là que l'influence du Père Couturier a eu toute son ampleur. Les numéros de sa revue les plus significatifs de sa personnalité sont ceux qui s'intitulent « Au régime de la pauvreté » (11–12, 1950) et « Tâches modestes » (3–4 et 5–6, 1952). Et l'on peut dire que tout son message se trouve résumé à la fin de l'éditorial pour le numéro sur l'Espagne (11–12, 1953), en ces quelques phrases qui disent tout autant l'orientation de la revue dominicaine que l'attitude profonde de son animateur: « *Ainsi avancent nos pensées. En zig-zag. Non par quelque griserie mais parce que tour à tour des clartés luisent de part et d'autre de notre route. Et nous allons vers elles, trouvant et abandonnant des choses à chaque crochet. Car cette revue n'est pas une revue dogmatique. Elle est une revue d'incertitude et de détachements. Elle ressemble à la vie* ».

C'est sans doute par cette attitude si humble et si largement accueillante que le Père Couturier a pu avoir une action en profondeur auprès de maint artiste; et cette part la plus discrète de sa carrière en est bien peut-être la plus réellement importante. On peut dire aujourd'hui qui était « le Père C. » dont parlent avec ferveur le Journal de Charles du Bos et celui de Julien Green; et l'on sait aussi par « Le Buisson ardent » le rôle qu'il a joué auprès d'un Karl Stern.

Nous adressons à notre confrère *L'Art sacré* et à son directeur le Père Régamey, lui-même souffrant, l'hommage de notre sympathie pour la perte très lourde que ressent avec eux le monde artistique tout entier.

L'ART D'ÉGLISE.

primi potest
Sti Andreae, 1 Martii 1954
heodorus Nève, Abbas.

Éditeur responsable : Dom Xavier Botte, O. S. B., Abbaye de Saint-André, Bruges.
Imprimé en Belgique par Les Imprimeries C. Van Cortenbergh,
12, rue de l'Empereur, Bruxelles.

Imprimatur
Mechliniae, 6 Martii 1954
† L. Suenens, Vic. gen.

